V 2224
/
1

ИСКУССТВО КИНО

4
1936

KNIHO
TECHNICOM

ИСКУССТВО КИНО

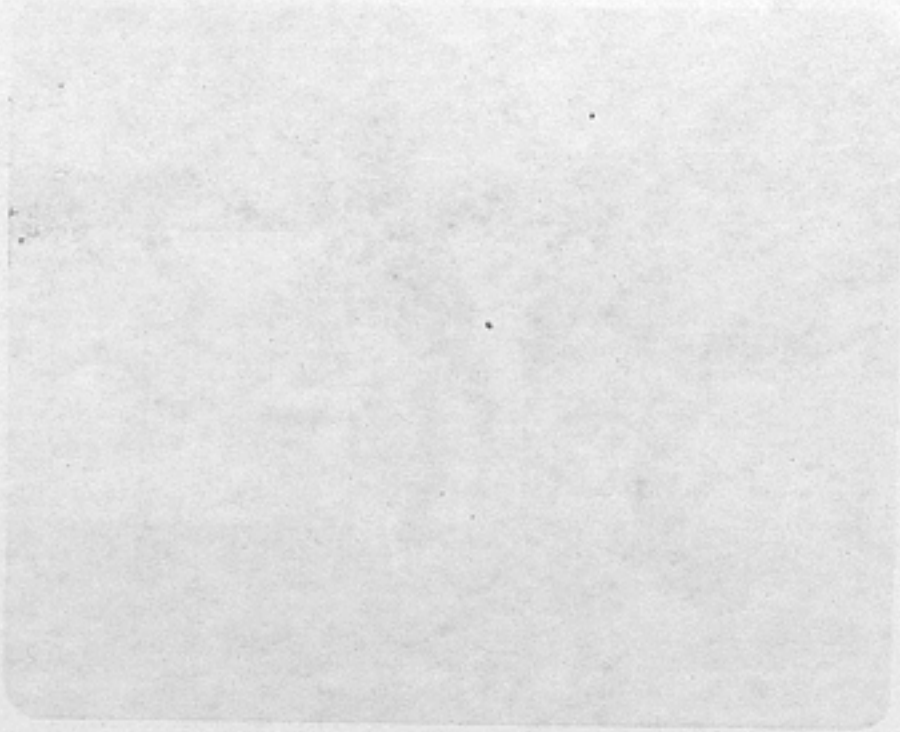
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ. 6-й ГОД ИЗДАНИЯ

Орган Главного управления кинофотопромышленности Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

К. ИКОВ — Новый „Лаокоон“ 3
Н. НАУМОВ — Изобразительные задачи 12
А. ГОЛОВНЯ — Операторская работа в фильме „Мы из Кронштадта“ 13
ДНЕВНИК „ИСКУССТВА КИНО“ 16
С. ГИНЗБУРГ — Гоголь, отраженный в луже 21
О. ЛЕОНИДОВ — „Дубровский“ 26
Ю. ФОГЕЛЬМАН — Право на творчество 30
Г. КОЗИНЦОВ — Янина Жеймо 32
Л. КНАППЕР — Кино и музыка 39
Е. ГАБРИЛОВИЧ — Писатель на кинофабрике 44
Д. МООР — Влияние кино 46
Е. ТАЛЕШЕВА — Моя работа у С. М. Эйзенштейна 49
С. ЭЙЗЕНШТЕЙН — Программа преподавания теории и практики режиссуры . . . 51
В. НИЛЬСЕН — Организация производства фильмов в США 59
Чаплин о немом и звуковом кино 62
Библиография 64

АПРЕЛЬ КИНОФОТОИЗДАТ 1936



Технический редактор Н. АУЗАН. Обложка работы художника ЖУКОВА. Корректор А. БЕЛЬСКАЯ.
Уполномоченный Главлита В- 40289 Заказ типографии 572. Заказ издательства № 3 Тираж 6 000. Об'ем журнала 8 печатных листов. Количество знаков в печатном листе 68.000. Ст. Ат 62 х 94.
Сдано в набор 19/III 1936 г. Подписано к печати 23/IV 1936 г. Отпечатано в 7-й типографии Мособлполиграфа. Клише изготовлены в цинкографии „Известий ЦИК СССР и ВЦИК".

НОВЫЙ „ЛАОКООН“

К. ЮКОВ

Советское искусство дает все новые и новые ростки, заботливо выращиваемые мудрым руководством партии, заботами ее вождя, любовью широких масс, талантами лучших людей и художников страны. Советский художник кино растет вместе с революцией. Растет в борьбе, в преодолении трудностей и неполадок производства, нехватки пленки, недостатков технической аппаратуры. Рост художника определяется не годами, а месяцами и днями. Темпы художественного и творческого роста умножаются революцией, энтузиазмом, волей, энергией и уверенностью в свои победы. Рост советского киноискусства определяется ростом всей страны, ростом людей этой страны. Этот рост ощущается не только в десятилетиях, не только в ряде художественных картин, начиная от первых дней зарождения советской кинематографии и кончая последними ее успехами, но этот рост со всеми его закономерностями виден и на отдельных картинах.

Кинематография имеет только сорокалетнюю давность. Но за плечами кино тысячелетняя культура литературы, театра, живописи и скульптуры. Только самонадеянные люди, имеющие очень отдаленное отношение к советскому искусству, могут говорить о «самобытности» и независимости кинематографического искусства, могут отбрасывать в сторону весь опыт и тысячелетнее наследство различных видов искусства. Ограниченность кинематографиста, стремящегося построить только свое, «самобытное» искусство, потерпела и потерпит крах.

Литература, театр, живопись, скульптура имеют тысячелетнюю культуру. Советское искусство растет быстро, уверенно, глубоко, крепко, с перспективой на сотни и тысячи лет вперед. И силы советского искусства, выросшие из чувств и воли передовых художников передового человечества, множатся, вооружаясь критическим освоением лучших образцов тысячелетних искусств.

На картине «Мы из Кронштадта» нет следов долгой, трудной и упорной работы по переработке сценария, являющегося освоением драматургии кино, художественных классиков. Следов нет. Но работа была. Работа сложная, большая, с потом и кровью. Эту работу мы видим не в картине. Картина смотрится легко и свободно. На ней нет следов напряжения художника. Это лучший показатель высоты художественного мастерства лучших художников советского искусства. Но эту работу мы видим, когда просматриваем несколько вариантов сценария, когда читаем экспликации режиссера и оператора к кинофильму, когда вспоминаем упорный труд экспедиций в холодном, туманном Кронштадте и в жарком Севастополе, когда подсчитываем количество отснятых кусков, не вошедших в фильм, и когда видим прекрасный результат этой большой и сложной работы. Что это? Отходы производства? Неумение руководить или неумение писать сценарии? Или в этом есть своя логика, закономерность, условия борьбы за полноценное произведение искусства?

Неумение есть. Слабость и большие ошибки то же. Но молодое искусство растет в борьбе с недостатками, в учебе, в преодолении своих ошибок, в исправлении недостатков на ходу. Драматург Вишневский и режиссер Дзиган осваивали законы драматургии и кинематографа в ходе производства. Это неизбежные издержки производства молодого советского искусства, утверждающего свои права в ходе борьбы за новые идеи, новые идеалы существования человека, новый художественный стиль. В борьбе, в учебе, в освоении классического наследства прошлого растет наше искусство. В такой же борьбе и учебе растут наша молодая критика и теория. Драматургу часто приходится переделывать сценарий по нескольку раз, пока он увидит свои образы на экране. Режиссеру, при всей своей опытности и знании своего дела, приходится снимать больше, чем входит в картину. Наша критика пересматривает свои положения, исправляет свои ошибки на ходу, в процессе познания новых сторон растущего искусства, в процессе утверждения новых мыслей, выдвигаемых творческой практикой. Ошибки возможны. Но ничего не стоит та теория, у которой вчера было больше ошибок, чем истины, а сегодня с тем же успехом она утверждает новые мысли, опровергая свои же ошибки как устаревшие «истины». За последнее время появились статьи по вопросам искусства кино, в которых авторы на второй странице забывают, что они утверждали на первой. В результате идет опровержение своих же мыслей и своих идей в одной и той же статье. Эти критики признают, что образ занимает центральное место в кинематографическом искусстве. Они признают, что образ создается не только самим героем, его действиями, его речью, но и композицией всего произведения в целом, его ритмом и темпом, взаимоотношениями данного героя со всеми другими персонажами произведения, борьбой этих персонажей, обстановкой действия, наконец, даже пейзажем. Но они же утверждают, что теория образа верна только на первый взгляд, так как она упрощает якобы всю сложность борьбы, все многообразие явлений истории искусств. Эти теоретики порой смешивают понятие героя с понятием образа. Конечно, герой не может быть вне образа, так же как не может быть вне образа никакое искусство. Однако сила выразительности искусства зависит от силы, яркости и полноты художественных образов, создаваемых в том или ином художественном произведении. Вот этого теоретики, опровергающие образ как конкретно-историческое понятие искусства, недоучитывают.

Рост искусства, его история определяется расстановкой общественно-классовых сил, идеологией художника. Однако искусство тем и отличается от других видов общественной деятельности, что мысли, чувства, идеи художника выражаются в образной форме. На разных этапах развития советского киноискусства у разных художников структура кинообраза выступала и формировалась по-разному. С ростом мировоззрения художника развивались выразительные средства художника, определяемые структурой его художественных образов. Видеть диалектический путь развития искусства — это значит не только разделить художников на социальные группировки, видеть борьбу и взаимодействие этих группировок, но суметь понять, как мировоззрение художника выражается в конкретно-чувственной форме искусства, т. е. в конкретно-чувственных образах, в их структуре, особенностях, свойственных не только стилю в целом, но и каждому индивидуальному художнику в отдельности.

Герой-масса, показанный Эйзенштейном в картине «Броненосец Потемкин» в плакатно обнаженной, образно публицистической форме, есть закономерное выражение идеологии и мировоззрения художника на первом этапе развития советского киноискусства.

В новом качестве выступает герой-масса в картине «Мы из Кронштадта». Художник выражает в своих образах не только выросшее мировоззрение, но осваивает опыт всего исторического пути развития советской кинематографии, в том числе критически переработанный опыт фильма Эйзенштейна «Броненосец Потемкин». Вырастает качественно новое искусство, формируются новые образы.

Мы уже отметили, что рост советских художников определяется не только десятилетиями. Советский художник растет в своем повседневном творческом труде. От начала творческой работы над сценарием до его конца мы имеем не только линию развития драматургии, но и линию идейного и профессионального роста художника.

Всеволод Вишневский в театр пришел от гражданской войны. Опыт, впечатления, чувства борца, коммуниста воплощены в драматургии его пьес,

Всеволод Вишневский в кино пришел через гражданскую войну и через работу в газете и в советском театре. Он пришел в новое искусство выросшим и окрепшим, как принято говорить, сложившимся, «законченным» художником. Но Вишневский понял новые возможности кинематографического искусства. Понял по-своему: несколько переоценив возможности кино. Он увлекся масштабностью этого искусства, представляя себе кинематограф как такое средство выразительности, которое «все может». Он недоучел, что кинематограф связан временем больше, нежели театр условностью сценической коробки. То, что нельзя выразить в пределах сценической коробки, то можно выразить в широких размахах кинематографического пространства, охватывающего большое, временное протяжение. Но всякое пространство ограничено временем действия. Этого Вишневский не учел.

Вишневский в своем первом сценарии был излишне многословен. Но иначе быть и не могло. Он как художник хотел передать не только живую действительность, людей, события, свидетелем которых он был, но и ощущение этих событий. Ощущение это, пожалуй, являлось главным не только для Вишневского, но и для режиссера, поставившего своей целью осуществить его сценарий.

Первый вариант сценария был кинопоэмой, в которой герой не имел даже имени. Это был низкорослый матрос, курносый пехотинец, иронически улыбающаяся «мадмазель» и твердокаменный комиссар. Но эти безымянные образы собирали в себе тысячи характеров многих тысяч героических жизней, были конкретными, ярко выраженными, живыми и законченными образами наших советских людей, делавших революцию, закреплявших ее победы.

Вишневский хорошо знал условности театра: необходимость подчеркнутого жеста актера сцены, пафос слова, его звучность и доходчивость со сцены до зрителя, нюансы сценического искусства, приемы режиссерской и актерской работы в театре, заставляющие плакать и смеяться зрителя. Вишневский еще не видел, на что способен кинематограф в переводе его мыслей, чувств и идей, изложенных литературными словами и выраженных в наглядно зрительных, экранных образах. Вишневский не понимал, что кинематограф должен экономить место действия и время так же, как театр стремится преодолеть замкнутость сценической коробки. Именно поэтому Вишневский был щедр на длительные проходы моряков по Кронштадту, на долгое блуждание пехоты в степи, на длительное и подробное обыгрывание английской эскадры, на детализацию жизни и быта не только моряков Кронштадта, но и комсомола, и обывателей штатских, и военных.

Преувеличивая возможности кинематографа, возможность переключения действия из реальной конкретности в мечту, Вишневский прибегал к мечтаниям низкорослого матроса о Мессине и Яффе, а кинематографический образ гиперболизировал, расширял до пределов символа.

... «Вот идет в своей сборной красоте гитарист с линейного корабля. Он делает картинную стойку, чтобы ослепить пехоту сиянием своих пуговиц, блеском ботинок «бульдог», от пояса до земли идущими складками клеш и муаровой лентой, спущенной до талии, с именными вензелями его хозяина. И парень сам себе кажется памятником, и гитара его звучит, как орган... Еще немного — и он вырос выше домов, и где-то там, под его ногами, как муравьи, проползают разные там пехоты и вообще прочее население земного шара»...

В этой образной характеристике мы видим гиперболизацию, допустимую в литературе, но осуществимую в кинематографе только с ущербом для реалистически четкого, художественного образа. Можно было показать во всех деталях и стойку матроса, и ослепительное сияние его пуговиц, и блеск ботинок «бульдог», и муаровую ленту, спущенную до талии. Можно было превратить парня в монумент, сделать его выше домов, чтобы под его ногами были видны пехота и прочее население маленькими, как муравьи. Но от этого в своей зрительной конкретности сценарно-литературный образ стал бы не реалистическим, а символическим. Парень — моряк — из живого, обычного человека был бы возвеличен и поставлен в положение сверхчеловека. Произошло бы смещение представления художника о герое представлением героя о самом себе.

Такая гиперболизация литературно-сценарных образов могла бы выступить в резкое противоречие с наглядно зрительной выразительностью советского кинематографа в том случае, если бы Вишневский упорствовал, стоял бы неизменно на своих позициях, не учился бы, не рос, осваивая особенности того искусства, в которое он пришел.

Способность остро ощущать и не менее остро передавать всю яркость и полноту жизни, которую пережил или наблюдал сам автор, «завсмленную» реальными возможностями кинематографического искусства, переплавила образы и замыслы автора в том последнем варианте рабочего сценария, который до мельчайших деталей был осуществлен в кинофильме.

Идеи сценария уточнялись и развивались с конкретизацией образов. Герои получили имена. Знание Кронштадта, его особых исторических условий, знание среды с ее особыми тенденциями воплотилось и сформировалось с учетом специфики кинематографического искусства в стройную драматургию.

Основные идеи сценария — воинская честь, гордость за «мундир», за звание советского матроса, идея преданности моряка и пехотинца советской власти, идея доблести и геройства людей в борьбе за свою власть — получили свое полноценное решение только при условии учета всей специфики кинематографического искусства. Пришлось проверять и исправлять на ходу методы и приемы, усвоенные от театральной драматургии.

Новое искусство потребовало новой драматургии. Вишневский понял, что углублять мысли, расширять показ своих чувств он может не физическим расширением материала, не расширением охвата места действия, среды и обстановки, а, наоборот, за счет сужения среды, за счет большей типизации героев, за счет ограничения места действия.

Трудно перечислить всю сумму идей, тематических линий и нюансов, какие в своей взаимосвязи и своем развитии углубляют образ, дают ему полноту, напряженность, смысловую конкретность. Но важно установить, что в картине «Мы из Кронштадта» в результате большой творческой работы утверждаются уже не только идеи воинской части, но идеи преданности, доблести и геройства, идеи новой дружбы. Фильм показывает, как частная вражда разрушается в социальной борьбе, когда социальный долг защиты родины, борьба за социализм делают частную вражду бессмысленной. Возникает новое понятие дружбы, утверждаемое в социальной борьбе. Важно отметить не только наличие этих больших и волнующих идей, но и то, что эти идеи конкретизировались в образах, что образы определяли собой структуру кинематографического произведения, методы и особенности кинематографической драматургии.

Герой, утверждаемый в образе, характере, растущем и развивающемся, предопределял наличие сюжета. Драматург и режиссер сделали все необходимое для того, чтобы наиболее четко выточить сюжет, сделать его ясным, простым и логически завершенным.

Неверны утверждения части критики, что в картине «Мы из Кронштадта» нет сюжета, а есть лишь судьба одного героя. Сюжет не есть абстрактно надуманная, изобретенная драматургом канва развития кинематографического действия. Из круга идей, утверждаемых драматургом, из круга героев с их характерами, в столкновении этих характеров, в противоречиях со средой, обстановкой, в противоречиях с жизнью, в преодолении условностей этой жизни, во имя идей, утверждаемых всеми образами и героями, складывается драматургический сюжет. Сюжет — не драматургическая канва, на которой можно ткать новые рисунки новых образов. Это формальное, ложное представление о сюжете. Только ограниченность буржуазного мировоззрения заставляла прибегать художников буржуазии к старым сюжетам, часто идущим от феодального искусства. Вечные сюжеты живут лишь постольку, поскольку сюжет созвучен мировоззрению класса, прибегающего к этому сюжету.

Социалистическое искусство, утверждающее новое, прогрессивное мировоззрение человечества, утверждало и утверждает новые идеи, а вместе с ними новые образы в новых, невиданных никакими другими искусствами сюжетах.

Сюжет «Мы из Кронштадта» строится на неожиданных и новых конфликтах героя со средой, а также отдельных героев между собой. Конфликт между средой матросов и средой пехотинцев Петроградского полка разрушается в новых условиях борьбы за идеи, объединяющие все социальные силы страны на борьбу за утверждение этих идей. Первый конфликт распадается, и выступает новый конфликт большой героической социальной борьбы между красными моряками, красной пехотой и белогвардейскими массами, не видящими ничего впереди, бесперспективными,

«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА»

Режиссер Е. Дзиган. Сценарист Вс. Вишневский. Оператор Н. Наумов. Мосфильм. На фото: арт. Р. Есипова в роли Катерины Тийман и арт. О. Жаков в роли командира Яна Драудина

безыдейными, жалкими и грязными в своих «идейных» стремлениях.

Конфликт между комиссаром и матросами разрешается в первых же эпизодах, потому что сама жизнь, опыт нашей революционной борьбы, единство идей, реальных, живых и практичных изживают этот конфликт.

Советская драматургия получает новое качество. Действие разворачивается на новых драматургических основах. Конфликт выступает как социальная сила. Конфликт как противоречие внутри одной и той же социальной силы быстро сглаживается. Для раскрытия живых образов людей, обрисовки событий требуются новые выразительные средства. Драматург перестраивается. Такую перестройку мы видели на примере картины «Чапаев». Такую перестройку драматурга мы видим на примере картины «Мы из Кронштадта».

Все ярче и полнее выступает на смену драматургии конфликтов драматургия повторов. Драматургические повторы выступают не как механическое повторение одной и той же ситуации, одного и того же положения. Нет, столкновение героев в разных ситуациях, в иной среде и различной обстановке вызывает в зрителе нужные ассоциации, пробуждает, развивает и утверждает нужные художнику идеи. Повтор выступает не как формалистический прием обыгрывания вещей, людей или места действия, не как эстетический прием любования оригинальным местом или драматургическим положением, а как развитие и утверждение прогрессивных идей советского художника. Каждая встреча Артема с курносым солдатом — есть повтор, развивающий одну и ту же идею, но с иной стороны, в новом качестве. Начавшийся конфликт между Артемом и курносым солдатом на бульваре в Кронштадте, драка из-за женщины (начало конфликта), встреча на мосту в момент ухода петроградцев на фронт. Конфликт уже нарушен при первой же встрече Артема с курносым солдатом в детдоме. Они спят на одном и том же вещевом мешке, не подозревая друг в друге врага. Конфликт переключается тотчас же в план повтора, утверждающего новые идеи — невозможность частной вражды, злобы и ненависти между людьми, ведущими борьбу за единые социальные идеалы. Условия социальной борьбы, в которые поставлены два враждующих героя, сглаживают противоречия, возникшие между ними. Процесс сглаживания личных этих противоречий вызывает в нашем зрителе восторг и бурю аплодисментов. Ведь это же особые свойства советской драматургии, коренным образом отличающиеся от драматургии буржуазного театра и кинематографа. Буржуазный театр и кинематограф разворачивают действие на обострении личного конфликта. Разрешение конфликта сплошь и рядом бывает надумано, механически притянуто к образу за волосы в форме счастливого конца или надуманной ситуации.

Совершенно иное решение конфликта дают образцы советской драматургии. Как указано было выше, конфликт приобретает новую драматургическую ценность, перерастает в повтор. И отношения Артема с курносым солдатом до конца вещи идут не под знаком драматического конфликта, а лирического повтора. Вот курносый солдат со связкой гранат выступает один против чудовищного противника. Матросы с криком «полундра» еще только что бежали в сторону пехоты от стального чудовища. Курносый солдат ползет к стальному гиганту, бросает связку гранат, и чудовище становится безжизненным. Солдат двумя выстрелами заставляет замолчать пулемет интервента и с чувством достоинства и скромностью героя садится на танк, закуривает и смотрит вниз, на Артема. В этой встрече двух героев лирический повтор заставляет забыть нас о конфликте между этими двумя людьми. Это люди, близкие и родные друг другу по классу, по борьбе за единую цель.

И, наконец, атака. Вот Артем обнимает одного, другого пехотинца. О противопоставлении моряка пехоте нет и помина. Обнимаются братья по классу, объединенные и закаленные в борьбе. Вот обнимается Артем с третьим пехотинцем. Взгляд — а это «враг», курносый пехотинец. Удар кулаком, но это дружеский удар. Конфликт окончательно сглажен. Есть только встреча, есть повтор основной идеи: классовая дружба и единство в борьбе за свою родину, за власть связывают нерушимыми узами братства и любви людей нашей страны, нашей Красной армии.

Эпизод с «мадмазель». Проследите линию отношений Артема к «мадмазель». Здесь также нет конфликта. Есть встречи, данные авторами, как повторы. Встреча на бульваре. Начавшаяся было драка. Встреча в детдоме. Все эти встречи даются только через одно слово — «мадмазель». И во флигеле, когда воспитательница детского дома дает свою одежду Артему для того, чтобы он добрался до Кронштадта и предупредил своих о необходимой помощи, женщина говорит: «Почему «мадмазель», «мадмазель»... Я — член партии»...

Закончена последняя атака. Женщина идет подруку со своим мужем. Артем увидел ее, и вновь это же слово «мадмазель». Курносый пехотинец замечает: «Это не «мадмазель», — это жена нашего начальника»...

В отношениях Артема с воспитательницей есть противоречие. Но оно проступает через всю глубину и полноту характера образа Артема. В слове «мадмазель» раскрывается своеобразное отношение анархиствующего Артема к женщине. Изменение интонации, с какой произносится слово «мадмазель», говорит о росте образа, изменении его характера.

Перечисленные выше повторы действуют не как формальный прием, а как органическое развитие действия, утверждающее и развивающее образы. Эта особенность драматургии распространяется не только на людей, но и на среду, на вещи, на место действия. Кронштадт, как военная крепость, защита Петрограда со стороны моря—характеризуется действенно, образно. Единственный кадр, где телега с гробом проезжает мимо целующейся пары в проходе матросов, вырисовывается, как символ. В остальном Кронштадт выступает, как типическая среда исторической обстановки и места действия, от которого исходят последующие события, разворачивающиеся в сценарии.

Недостаток показа Кронштадта во всей его особенности тотчас же отражается на драматургии. Так в фильме остается неясным, почему моряки не выступали против наступающей английской эскадры на кораблях, почему отстреливалась от английской эскадры только береговая артиллерия и почему против английской эскадры не выступал флот. Флот выступает активно, как боевая сила, лишь в конце картины — по сигналу Артема.

С достаточной ясностью и драматургической четкостью обрисованы детский дом, позиции наших войск на высоте, занятой моряками, позиции войск, занятые на Петроградском шоссе; драматургически организует мысли, чувства и внимание зрителя единство места действия на берегу моря, обрыв, с которого бросаются в море моряки, а затем прыгают в море белогвардейцы.

Рационально используются вещи. Гитара сопутствует отряд с первого кадра до момента гибели моряков. При этом гитара служит не только деталью, рисующей образ, среду и отдельного моряка — хозяина этой гитары, но она служит для уточнения места действия. Так, перед началом рукопашной схватки моряк бережно кладет гитару в укромное место, а затем в момент, когда моряков ведут на расстрел, один из белогвардейских солдат берет эту гитару и несет за собой. Гитара, вышибленная моряком в знак протеста из рук белогвардейца, со звоном летит в море, как бы измеряя высоту обрыва, и отмечает собой место трагической гибели моряков.

Как было отмечено выше, все эти детали, отдельные вещи, обстановка и место действия, выступая как единичные образы, в своей конкретности способствуют развитию всего действия, формированию образов людей — героев фильма, уточнению их характера. Новое качество драматургии не в том, что обыгрываются место действия и вещи, что существуют повторы, что сглаживаются конфликты, а в тех идеях, мыслях и чувствах, какие формируются и движутся в общей взаимосвязи людей, вещей, событий, места действия, где эти события разворачиваются. Образ формируется, развивается действие не на основе показа замкнутых характеров людей, а в столкновении образов-характеров с теми конкретно-историческими, социальными силами, историческими положениями, в которых характеры складываются, образы живут и развиваются.

Таковы основные идеи, воплощенные в конкретно-чувственные, литературно-сценарные образы.

Каково же их экранное выражение?

Мы знаем, что театральная критика справедливо отмечала снижение замыслов драматургии Вишневского в театре. Мы помним дискуссию об «Оптимистической трагедии», где почти единодушно утверждалось, что пьеса Вишневского значительно выше ее оформления в театре. Такое ли положение мы имеем со сценарием Вишневского в кинематографии?

«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА» **Режиссер Е. Дзиган. Сценарист Вс. Вишневский. Оператор Н. Наумов. Мосфильм. На фото: арт. В. Зайчиков в роли комиссара**

Сценарий Вишневского подвергся значительным изменениям. Но это не были произвольные поправки и изменения режиссера. Это была серьезная и глубокая работа драматурга совместно с режиссером по освоению нового искусства. Экран корректировал драматургию Вишневского. Он заставил его быть лаконичнее, обязывал конденсировать образ, углублять его во всех возможностях наглядно зрительной динамики кинематографа. В этой статье мы не имеем возможности исчерпывающе проанализировать все особенности развития сценарного образа в экранный. Однако такие эпизоды, как атака моряками высоты, наступление белых, рукопашная схватка моряков с белогвардейцами, говорят о совершенно новом качестве нового искусства, по-новому раскрывающего и показывающего конкретно-историческую действительность.

Первый бой моряков. Моряки идут стройными цепями. Огонь противника. Падают. Не окапываются. Нужно итти в наступление. Лежат. Страшно подняться. Но вот встал Артем. Запел: «Вставай, проклятием заклейменный»... Подхватили песню моряки и с песней идут в бой. Некоторые говорят — так не было. Но это же типично. Так могло быть, потому что это соответствует нашему представлению о наших людях, соответствует нашему понятию доблести и геройства. Люди идут, поют, затем бегут, поют, и пение переходит в громовые крики «ура»... Позиция занята. Драматургически здесь дан всего лишь один момент: Артем встает и поет. В остальном это зрительно наглядная картина атаки моряков. Картина, которая ритмически разворачивается и нарастает, используя все живописно выразительные средства. Но это советская картина, несущая в себе особое, советское содержание. Так правдиво, ясно и убедительно может показать только советское искусство, как идут и умирают советские люди, знающие, куда и за что они идут. В песне выражены не только идеи, но и чувства, мысли, чаяния этих людей. Здесь нет места морализированию. Здесь выступает подлинный, прекрасный пафос героизма, доблести и чести красных бойцов.

Вот моряки защищают свою позицию. Белогвардейцы ползут бесчисленными лавинами, нескончаемыми цепями. Комиссар из пулемета отбивает первую атаку. «Псковской» примеряет погоны в зависимости от нарастания боя. Белогвардейцы моряков обходят с тыла. Завязывается ожесточенная рукопашная борьба. Белогвардейцы, не представляя себе создавшегося в окопе положения, обстреливают моряков и своих из пулемета. Белогвардейцы победили. Группа моряков взята в плен. Вот кратко содержание эпизода. Но наглядны в отдельных деталях непрерывность развития действия, наступление белогвардейцев, отражение этого наступления, борьба отдельных моряков с непрерывно нападающим врагом. В своей непрерывности движения враги падают и снова ползут. Широко полотно движущихся врагов, движущихся, как саранча. Вот они сгрудились в одну кучу, и невозможно понять, где свои, где чужие. Но в этой схватке горит ненависть к врагу, стремление победить во что бы то ни стало. Здесь выступает кинематографическая выразительность экранного образа. Никакое другое искусство не в состоянии с такой ясностью и наглядностью передать жизнь во всем ее многообразии, как это делает кино. И здесь кинематографическая выразительность переплеснула все замыслы и представления драматурга о кинематографических возможностях. Выступила на экране сама жизнь обобщенным конденсированным сгустком, выражающим отношения автора, режиссера, оператора и актеров к происходящим событиям. Нет ни одной черты объективистического со-

зерцательства. Художник тенденциозен и объективен в своей прогрессивной тенденциозности. Художник утверждает образы победоносных сил социалистической революции. И когда Толстой в своем романе «Война и мир», описывая положение Пьера, аналогичное с положением моряков, пишет: «Я ли взят в плен, или он взят в плен мною, — думал каждый из них, — но, очевидно, французский офицер более склонялся к мысли, что в плен взят он, потому что сильная рука Пьера, движимая невольным страхом, все крепче и крепче сжимала его горло». У Толстого страх двух людей, попавших под перекрестный огонь, создал положение непонятное: кто же взят в плен.

Толстой, моралист, стремился утверждать идеи, раскрывающие бессмысленность самой войны. Поэтому Толстой в положении Пьера пытался раскрыть нелепость и бессмыслицу положения, в какую часто попадают два воюющих друг с другом героя. Примерно та же ситуация у советского художника в советском социалистическом искусстве получает совершенно иное звучание.

Столкнулись две группы двух враждебных классов. Обе группы поставлены в положение такой военной ситуации, когда они обе обезоружены, бессильны по отношению друг к другу. Однако в социалистическом искусстве эта ситуация не характеризует бессмысленности и нелепости происходящей борьбы, не утверждает пацифистских идей, а звучит только как частный случай, при котором никак не смазывается классовая ненависть двух борющихся сил по отношению друг к другу. Советский художник не допускает ложного объективизма. Советский художник целиком на стороне своего класса. Именно поэтому советские моряки не теряются в этой ситуации. Ими движет не страх, не безрассудный инстинкт самосохранения, а героизм и воля к победе. Как только прекращается пулеметная стрельба, советские моряки вскакивают и с новой яростью, новым порывом силы и энергии набрасываются на врагов. Сила этого эпизода состоит в том, что он разворачивается без истерии, без искаженных в ненависти лиц. Идет борьба не на жизнь, а на смерть, но борьба, полная отваги, энтузиазма, своеобразного пафоса, который свойственен только советским людям, знающим, за что они борются. Эта борьба дана в непрерывном развитии действий и поступков героев. Вот белогвардеец направил штык и готов заколоть моряка. Моряк поднял руки: он сдается. Но это только один момент. Вот моряк уже вырвал винтовку из рук белогвардейца и ее штыком колет врага. Каждое статическое положение — лишь момент развития, момент движения всей композиции, всего эпизода схватки. Здесь режиссер раскрыл все свои способности, все знания свойств кинематографа, его динамики, возможности показывать людей, их поступки в движении с разных сторон, в динамике выделяя отдельного человека, как выражение общего, и общее, как выражение отдельного. Такое искусство не может не влиять на драматургию. Оно предопределяет перестройку многословной, недостаточно действенной драматургии. Оно влияет на смежные искусства, заставляет пересматривать выразительные средства и возможности.

В кинематографе мы уже имели образцы батальных сцен, когда массы людей движутся настолько четко, что в этом движении мы видим и различаем не только наших друзей и врагов, их положения друг к другу, но точно определяем место расположения боя, ощущаем географическую карту театра сражения. По своей четкости и ясности рисунков батальных эпизодов атака каппелевцев в картине «Чапаев» до сегодняшнего дня являлась образцом, не превзойденным ни в одном искусстве. Картина «Мы из Кронштадта» дает батальные эпизоды с еще большей яркостью и выразительностью. Такой выразительности картина достигает благодаря единству режиссерской, актерской и операторской работы, четкости разрешения сценарного задания в экранном образе. В сценарии было задано: «С тыла окопа короткое «ура». Низкорослый матрос и комиссар переглянулись: «Наша выручка!» и комиссар вылезает наверх, крича: «Братва! Даешь, даешь!..» На него спускаются офицеры, замкнувшие кольцо. Неистовое сопротивление... Бойцы в плену. Офицер приказывает псковскому парню конвоировать взятых»...

Так драматург рисует окружение моряков. Режиссеру приходится разворачивать эпизод с таким расчетом, чтобы показать ясно, четко и выразительно, как окружают моряков белогвардейцы. В картине это выглядит, как подлый удар с тыла, как захват врасплох, и это верно. Так это и должно быть выражено. Мы имеем совершенно ясный рисунок боя. Мы представляем, как окружили белогвардейцы матросов, как матросы были побеждены превосходящей их силой противника. При этом моряки не сдаются, а их берут «живьем» только силой. Режиссерски и операторски трудная задача в этой свалке многих сотен людей четко отграничить своих от врагов, четко показать героизм и преимущество своих, несмотря на их малочисленность перед врагом. Кинематографическая выразительность здесь является не препятствием, а только средством для наиболее четкого и ясного показа событий.

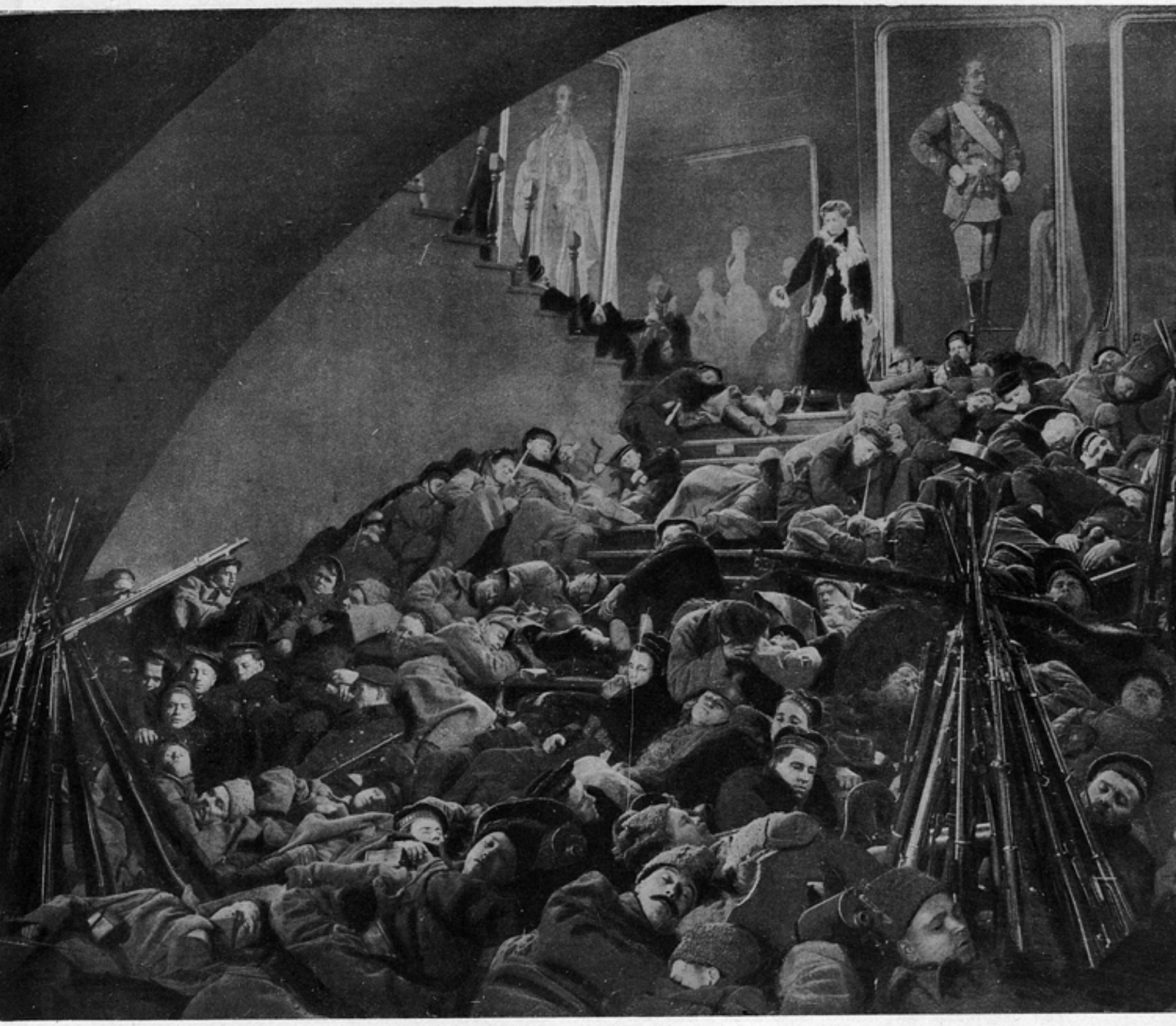
Оператор Н. Наумов использует свойства короткофокусной и длиннофокусной оптики для того, чтобы выделить не только передний, но и задний план происходящих действий. Четко выраженным передним планом оператор подчеркивает перспективу, даль, пространство, рисует масштабность и широту поля действия.

Трудность режиссерской работы состоит в том, чтобы суметь в столь широкой перспективе развернуть действие так, чтобы не было логически незавершенных, ритмически не вытекающих из кадра в кадр движений и поступков героев. Проблема ритма и темпа, взаимосвязь этих двух понятий, напряженность действия в ритмовом и темповом его развитии являются решающими в организации единства и художественной цельности всей композиции картины. Режиссер Е. Дзиган и оператор Н. Наумов оказались на высоте своего мастерства и сумели дать подлинно реалистический по своей ясности и четкости рисунок.

Но стиль социалистического реализма характеризуется не только батальными эпизодами картины «Мы из Кронштадта».

Взята очень сложная задача показать самое трудное и самое тяжелое для всех искусств всех исторических этапов развития — смерть. Многих художников пугали смерть, убийство; гибель героя как не эстетические явления, слабо поддающиеся обработке различными искусствами. «Лаокоон», его борьба со змеями явился классическим образцом не только для художников всех стран и представителей всех классовых групп как непревзойденный образец силы и глубины изображения умирающего человека, но «Лаокоон» явился тем художественным образцом, вокруг которого уже несколько сот лет идет дискуссия, — что же художник, давший скульптурную группу «Лаокоон», не мог выразить с большей силой и с большей выразительностью чувства ужаса, какой мог охватить обнаженного, безоружного человека, погибающего в борьбе со страшным змеем? Это чувство усложняется не только страхом смерти, но и заботой о детях, которые погибают тут же, рядом с героем. Видеть гибель детей и не иметь возможности им помочь, — что может быть более ужасным? Даже Лессинг, защищая скупость художественно-выразительных средств, как особое, наиболее высокое качество художественного произведения, пишет, что «все эти особенности принадлежат особому свойству искусствоваяния и его неизбежным границам и требованиям». «Только поэзия, — по мнению Лессинга, — не принуждает поэта сосредоточивать свою картину в один момент. Она берет, если захочет, каждое действие в самом его начале и доводит его через всевозможные видоизменения до конца».

Советский кинематограф переворачивает представления о возможностях художественного видения. Утверждается новый «Лаокоон». Поэзия идет рука об руку с живописью, с музыкой, со скульптурой и архитектурой. При этом живопись разворачивается во всех возможностях движения и динамики. Динамика, возможность движения не облегчает творческой деятельности кинохудожника, а только ее усложняет. Гораздо труднее показать явление в его движении, сохраняя композиционную цельность, художественную ясность, четкость и законченность в движении из кадра в кадр, нежели зафиксировать одно из положений этого движения, дающего со всей силой только впечатление движения. Именно кинематограф, имеющий большие возможности показывать человека, поступки человека, его движение, состояние человека с разных точек зрения, в разных проявлениях, дает широкое поле творческой деятельности художника. Перед художником всегда встает заманчивая перспектива глубину внутреннего, душевного состояния человека передать в ярко выраженном внешнем проявлении, переживаемое чувство выразить в слове, переживаемую боль выразить в крике. При этом сила боли определит силу крика. Но не в этом заключается полноценность искусства. Нужно быть очень экономным в выразительных средствах даже в том случае, если эти выразительные средства тебе легко даны. Не каждое



«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА»

Режиссер Е. Дзиган. Сценарист Вс. Вишневский. Оператор Н. Наумов. Мосфильм

«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА»

Режиссер Е. Дзиган. Сценарист Вс. Вишневский. Оператор Н. Наумов. Мосфильм. На фото: арт. Р. Есипова в роли Катерины Тийман и арт. О. Жаков в роли командира Яна Драудина

легко выражаемое положение производит столь же легкий, глубоко художественный эффект. Это положение хорошо усвоил режиссер Дзиган, показывая героическую гибель советских моряков. Советские люди с чувством достоинства, с гордостью, с непримиримой ненавистью смотрят врагу в глаза. С достоинством, с выдержкой и чувством своего превосходства они идут на смерть. Герои, связанные по рукам, с камнем на шее — как мало и вместе с тем как много выразительных возможностей для того, чтобы показать всю силу переживания этих людей, беззаветно преданных своей партии и своей родине, отдающих ей свои жизни. Здесь меньше всего требуется натуралистических подробностей. Поступки героев должны быть четкие, ясные, до предела лаконичные и в своей лаконичности выразительные. Как ошибочна была бы тут излишняя истерия, неловкий поворот. И режиссер Дзиган очень тактично и умело обошел все трудности, какие перед ним стояли, какие местами была сформулированы и заложены в первом варианте сценария. Драматург Вишневский совместно с режиссером Дзиганом решительно убрал такие детализирующие эпизоды, как раздевание матросов перед смертью. Эпизод смерти приподнят до уровня большого и выразительного искусства, полного чувств и смысла, до выразительности, какая свойственна только классическим произведениям искусства.

Перед нами образ коллектива. Это не обезличенная масса. Каждый из героев индивидуален. Каждый обладает своим характером, особым, остро выраженным, и вместе с тем во взаимосвязи людей это образ коллектива наших советских моряков, принимающих смерть с достоинством и чувством доблести, свойственным только нашим героям. В скупых, но достаточно четких возгласах «ура», репликах, поступках, в речи комиссара, прерванной смертью, мы ощущаем героическую гибель наших людей, и в сознании советского зрителя оформляется, конкретизируется представление возможности умирать в борьбе не иначе как умирают эти люди.

Рожден новый «Лаокоон». За скупым словом комиссара, за скупым жестом кочегара, обращающегося к белогвардейцам: «Ребенка оставьте» — наш зритель додумывает, понимает и ощущает все переживания этого человека.

Вот он социалистический «Лаокоон». В скупых, но выразительных средствах раскрываются вся сила и глубина чувств наших людей. Здесь драматургу помогают выразительные средства кинематографического искусства. Литературно-сценарный образ получает свое звучание и наглядно яркую выразительность только на экране. Ни в каком другом искусстве и особенно в театре невозможны такая ясность, полнота и глубина выразительных средств.

Фридрих Шиллер в своей статье о патетическом пишет: «Изображение страдания — только как страдания — никогда не бывает целью искусства, но в качестве средства для достижения его цели оно чрезвычайно важно. Конечная цель искусства есть изображение сверхчувственного, и трагическое искусство достигает этого в особенности тем, что в чувственных образах представляет моральную независимость от законов природы в состоянии аффекта».

Шиллер, как трубадур своего времени, в первой, правильной части своего высказывания противоречит второй части своего высказывания. Он отрывает моральную независимость человека от законов природы. Он утверждает, что эта независимость обретается человеком лишь в состоянии аффекта. Именно в этом Шиллер видит трагически прекрасное. Шиллер пытается толковать Лессинга. Но в своем толковании он его извращает, и это извращение мы наблюдаем не только в эстетических высказываниях Шиллера, но и в его творчестве. Именно Шиллер в своей драматургии стремлением к детализации страдания, к изображению внешнего проявления страдания, во всей его независимости от законов природы низводит страдание до самоцели. Поза, декламация, стремление сформулировать свое отношение к герою и к событиям — все это очень типично для него. И как бы ни защищал Шиллер художественную скупость скульптурной группы «Лаокоон», в своем творчестве он отходит в сторону внешнего позерства, подчеркнутого аффекта, разрыва внутреннего состояния человека с его природой.

В том и особенность социалистического искусства, его драматургии, яркой экранной выразительности кинематографических образов, что при всех возможностях звуковой и пластической выразительности художник скуп, сдержан и лаконичен. В этом сила художественных образов «Мы из Кронштадта». Но режиссер Дзиган и драматург Вишневский не выдержали цельности и единства своей скупой, четкой и ясной художественной манеры. Зритель знает, что у Артема развязаны руки. Зритель знает, что Артем использовал нож, случайно оставшийся у него в кармане для того, чтобы разрезать веревки, связывающие его руки. Зритель догадывается, что Артем будет жив. При такой ситуации речь Артема, его слова о славе Балтийского флота «ныне и вовеки» звучат как поза—ложно, аффективно. Здесь художник теряет чувство меры и не находит достаточно скупых и выразительных средств для того, чтобы правдиво раскрыть характер своего героя. Здесь художник представляет моральную независимость в отрыве от законов природы.

Но советское искусство опровергает эстетику Шиллера. Искусство социалистического реализма показывает, что прекрасное может быть возможным, действующим на наши чувства и сознание зрителя лишь тогда, когда показываемое правдиво, когда герой не представляет свою моральную независимость лишь в состоянии аффекта, а когда, наоборот, его моральная независимость является его же свойством, его же природой, выражается в своем единстве с равной силой и в состоянии аффекта и в состоянии сознания.

Комиссар умер со скупыми словами большевистской речи в состоянии аффекта. Но этот аффект никак нельзя оторвать от истинного характера и сущности этого человека. Так же умирают и другие моряки. Их характер, их моральная независимость есть их победа, их сила. Здесь искусство социалистического реализма опровергает эстетику Шиллера. Социалистическая патетика разворачивается и вырастает только на основе единства представления о действительности, о человеке, его характере с истинным смыслом и содержанием этой действительности, сущности человека и его характера. Пустая фраза, позерство — это все ложное и не свойственное искусству социалистического реализма. Все слабое, что есть в картине «Мы из Кронштадта», заключается в недостаточно искренней фразе, в недостаточно правдивой и ярко выраженной в своей простоте позе и поведении основного героя — Артема. Артист Бушуев прекрасно отвечает драматургическому замыслу образа Артема как по внешности, так во всех своих внутренне выразительных возможностях, позволяющих ему раскрывать всю глубину и содержательность образа в его развитии. Однако яркость и сила событий, какие разворачиваются вокруг героя, не дают почти никаких возможностей к тому, чтобы перекрыть их выразительность только игрой актера или словами героя. Именно здесь мы видим ограниченность словесно выразительных средств в сравнении с возможностями наглядной выразительности искусства. «Я такое скажу, такое скажу», — говорит Артем. Но что же он может сказать? Хватит ли слов для того, чтобы сказать о всем том, свидетелем чего был Артем, а вместе с ним и зритель. Слово беспомощно выразить всю яркость и выразительность событий при всей их трагичности и оптимизме, какой заложен в этой трагичности. Артем передал партийный билет утонувшего комиссара. Этого уже достаточно для того, чтобы сказать многое. Но драматург на этом не успокаивается. Драматургу хочется, чтобы Артем такое сказал, чтобы потрясло зрителя. Но где эти слова? Да и можно ли найти эти слова? Именно поэтому речь Артема на корабле звучит как временная перебивка для перехода от Кронштадта к высадке десанта.

Патетика советского искусства — не есть утверждение независимости морали от законов природы. Советское искусство совсем не стремится раскрыть героические поступки людей в состоянии аффекта. Оно утверждает и раскрывает истинный смысл и характер исторически конкретных, живых, действующих в исторически правдивой обстановке людей, их пафос, их героизм. Наша мораль подчинена истории, вытекает из всей исторической миссии пролетариата, изживающего классы, классовую ограниченность и уродства, навязанные человечеству капитализмом. Все эти большие и сложные проблемы ставит и выдвигает картина «Мы из Кронштадта», частично решая их, а частично предлагая для последующего решения большой фаланге мастеров всего фронта искусств социалистического реализма.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ЗАДАЧИ

Н. НАУМОВ

Основной принцип работы оператора состоит не просто в фотографической фиксации снимаемого материала, а в выявлении своего авторского отношения к нему и раскрытии (средствами своего мастерства) его идейного и эмоционального содержания.

Социальное качество операторской работы — это не поверхностное, упрощенческое решение, чисто внешняя, техническая сторона фотографии, а смысловое, внутреннее раскрытие снимаемого явления.

Иначе говоря, содержание, направленность и характер операторской работы должны иметь свое выявление в первую голову в замысле, как основе идейного эквивалента творчества, а уже потом в творческой реализации этого замысла через свои технические средства (оптика, свет и т. д.).

Единство стиля вещи — это не единство технического приема.

Одинаковое построение света, одна и та же оптика и т. д. во всей картине не есть единый стиль операторского творчества. Наоборот, каждая сцена, каждый эпизод, каждая часть могут быть передаваемы отлично от предыдущего плана. Свет, композиция кадра, оптика должны использоваться разнообразно и широко.

Применение того или иного средства выражения в каждой отдельной сцене должно базироваться на едином идейно-художественном замысле, должно органически вытекать из единого авторского отношения к снимаемому произведению.

В фильмах на так называемом морском материале операторов всегда притягивает заманчивый материал: фотогеничность мачт, башен, кораблей, моря и пр. Во всех почти фильмах на этом материале показаны красивенькое море, блики, лунные эффекты, мачты и т. д.

Мы от всего этого отказались и старательно избегали снимать заэстетизированные, красивые кадрики, ибо сценарий талантливого драматурга Вс. Вишневского о героической эпопее моряков Балтики осенью 1919 года поставил перед нами более серьезную и трудную задачу: показать героическую эпоху гражданской войны, передать подлинно суровую атмосферу эпохи, в которой рождалась, воевала и побеждала наша славная Красная армия.

Мы добивались показать осенний холодный Кронштадт, всю гамму свойственного ему пластического колорита: туман, ветер, сумрак, гранит, каналы и т. д.

Этот типичный кронштадтский осенний ландшафт должен был служить материалом для решения этой задачи не путем нейтрального фотографического отображения, а путем его внутреннего, смыслового раскрытия. В то же время эти элементы должны были иметь свое движение и видоизменяться в связи с внутренним движением всего произведения.

В первой части фильма эти элементы работают на экспозицию вещи, на характеристику времени: обстановка и место действия подчеркиваются и акцентируются. По мере развития образов они стушевываются, отходят на задний план и даже преодолеваются путем введения иных, противоположных качеств — солнца, света, ясности, четкости композиционных построений, масштабности — всего того, что должно быть органическим выражением мажорного финала фильма.

Тщательно работая над композицией каждого кадра, мы старательно избегали ложной «красивости», вычурности, искусственности.

Мы добивались, чтобы в каждом кадре, каждой сцене сквозила правда, мы строили всю нашу работу в реалистических тонах.

Поставленную перед нами задачу мы стремились выполнить всеми доступными нам изобразительными средствами.

Проведение больше 25 больших просмотров картины в разных аудиториях, широкие дискуссии о картине и оценка всей картины, в частности пластической, изобразительной части (операторская работа), еще раз нас убеждают в том большом значении и месте, которое занимает в создании кинопроизведения операторское мастерство,

Мы горды сознанием того, что двухлетним упорным трудом над военнооборонным фильмом мы внесли свою скромную долю в дело обороны нашей любимой социалистической родины.

«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА»

Режиссер Е. Дзиган. Сценарист Вс. Вишневский. Оператор Н. Наумов. Мосфильм. На фото: арт. В. Зайчиков в роли комиссара и арт. Г. Бушуев в роли Артема Балашова

ОПЕРАТОРСКАЯ РАБОТА В ФИЛЬМЕ „МЫ ИЗ КРОНШТАДТА“

А. ГОЛОВНЯ

Об операторской работе в фильме принято говорить отдельно. Это правильно и полезно. Разбор достижений и ошибок, профессиональный разбор помогает не только росту мастеров, но и росту всего искусства в целом.

Мне бы только хотелось, чтобы так же профессионально говорилось бы и о работах и драматурга и режиссера.

Разговор о произведении в целом— это обыкновенно и есть разговор о драматурге и режиссере.

В последнее время об операторе стали забывать. По традиции ему уделяется несколько строк или слов в конце речи или статьи. А речь или статья посвящена фильму, посвящена впечатлению о фильме.

Люди взволнованно выходят на трибуну и говорят о впечатлениях, говорят о сюжете, о реплике, о стальной воде, бешеной силе атакующих матросов, сумраке осени 1919 года, о красоте людей и не замечают, что это впечатление создано и сценарием, и сюжетом, и репликами, и монтажем, и фотографией (качеством фотографии, художественной передачей оператором объектов, а не только самими объектами).

Говоря о фильме «Мы из Кронштадта», мне трудно выделять операторскую работу. Впечатляющая сила фильма огромна благодаря единству и драматургии, и актера, и мизансцены, и монтажа, и фотографии. И если в основе вещи лежит страстная драматургия Вишневского, то для восприятия с экрана она оформлена и Дзиганом (режиссером) и Наумовым (оператором).

Первое впечатление. Какая строгая, мужественная красота! И, подумав, я понял, что впечатление красоты фильма у меня сложилось от гармонии драматургических коллизий, правды и силы образов, идейной высоты вещи, живого лица Бушуева и того реального, что я видел на экране: идущих в свинцовых водах кораблей, черных цепей матросов, монументальных фигур моряков

Второе, о чем я подумал, — как осмыслен каждый кадр, как все средства выразительности направлены на художественный показ объекта.

Первая часть фильма каждым своим кадром, а в кадре — светом, тональностью, передачей фактуры, ракурсом показывает вещи в заданном качестве. В фильме не написано, п р и е м а м и н е д а н о, что это осень, сумрачная, тревожная осень 1919 года, а сколько я ни слышал высказываний, все повторяют буквально эти же слова.

Это сделано оператором.

Ощущение Кронштадта — гранит, сталь, свинцовая вода. Все сказано в самом кадре, его тоне, передаче фактуры.

Значение работы Наумова и Берлинера — очень серьезно.

Дело в конечном счете состоит в том, что оператор сумел ощутить и понять дух, идею вещи и переложить это свое понимание в конкретный, зрительный показ образов фильма на экране. Оператору трудно работать: он годами носит в своей памяти кадры фильма. Зрительная культура, технические навыки должны быть безукоризненны. Нужно, чтобы два монтажно смежных плана композиционно и тонально продолжали друг друга. Срок съемки между ними год — все изменилось: и место, и свет, и лицо актера. Здесь нужно большое искусство.

Наумов владеет им, ибо картина «Мы из Кронштадта» — единственный из последних фильмов, где стилевое единство эпизодов тщательно разработано и сделано.

Почему это произошло? По-моему, во-первых, потому, что оператор, как художник, понял и ощутил стиль и дух фильма, а, во-вторых, это понимание сумел претворить в совершенно конкретную, профессиональную работу.

Фильм «Мы из Кронштадта» дает богатый, разнообразный материал для того, чтобы судить, чего добился оператор Наумов, реализуя свои замыслы. Вместе с тем «Мы из Кронштадта», будучи высоко художественным и полнокровным произведением, позволяет анализировать те пути, по которым идет развитие искусства советской кинематографии и в частности операторского искусства.

Стиль фильма определяется драматургией Вишневского. Страстность и идейная целеустремленность, полнокровность и четкость образов, динамичность и громадная острота сюжетных положений

«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА» Режиссер Е. Дзиган. Сценарист Вс. Вишневский. Оператор Н. Наумов. Мосфильм. На фото: арт. В. Зайчиков в роли комиссара и арт. Г. Бушуев в роли Артема Балашова

«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА»

Режиссер Е. Дзиган. Сценарист Вс. Вишневский. Оператор Н. Наумов. Мосфильм. На фото: арт. Г. Бушуев в роли Артема Балашова.

дали стимул и основание для творчества режиссера Е. Дзигана и оператора Наумова.

Фотография является одним из компонентов стиля кинофильма.

Фотография создает атмосферу вещи. Та или иная тональность, свет, ракурс могут показать материал фильма или реалистически, законченно-художественно или, наоборот, абстрактно, стилизованно.

Фотография Наумова показывает вещь на экране полнокровно, реально и кинематографично. Первые кадры фильма — экспозиция Кронштадта перед днями боев с Юденичем—построены на передаче ощущения обстановки.

Снято все белой ночью. Сумрачный, контурный фон кадров, отдельные нерезкие световые пятна там, где развертывается в кадре действие. Острые, иногда условные ракурсы, например, кадры прохода матросов по лестнице или сцена на фоне собора.

Приезд комиссара на моторке сделан фотографически так, что передает ощущение тревоги, сумрачности. Эти кадры приезда интересны помимо этого оригинальностью точек съемки. Это отъезд из Адмиралтейства — проезд по каналу. Эта тональность и единство света сохраняются вплоть до кадров, показывающих формирование матросских отрядов.

Все дальнейшие кадры массовых сцен очень характерны и своим композиционным построением и тональностью.

Массовые сцены во всем фильме построены динамично, что достигнуто глубинными и диагональными композициями, заполненностью кадра действенным материалом.

Тенденция динамического построения общих планов проходит через весь фильм. Кадр полон движения и построен так, чтобы максимально показать это движение. Это мы видим и в замечательных кадрах тревоги, когда суда заполняются подлинно бегущей массой матросов, когда кадры, сначала статичные, построенные замкнуто, постепенно, с нарастанием тревоги заполняются движением.

Кадры организации отряда кроме своего интересного композиционного построения характерны использованием такого тонального решения, такой передачи фактуры, которая дает ощущение Кронштадта — морской крепости. Сталь судов, гранит набережных, сумрак холодного северного неба — все это передано Наумовым в этих первых кадрах Кронштадта и удержано до конца.

Я должен отметить и композиционное и световое единство крупных и общих планов. Работая в основном на общих планах, Наумов композиционно и светово включает крупные планы в общую атмосферу действия. Это не изолированные плоскостные портреты — это фигуры, взятые из массы. Это сделано и драматургически. Наумов ощутил эту задачу и правильно ее разрешил.

Когда Артем, юнга и др. поднимаются на своеобразную трибуну, они не включаются в портрет (то, что делают операторы фотографически-живописной школы). В работе Наумова они включены в среду тем, что мы видим фон, видим второй план. В этих кадрах тот же свет, та же оптика и главное—единое композиционное построение с общим планом.

Оператор своими средствами решает вопрос единства образов фильма и этим помогает целостному восприятию фильма. Вопрос операторского показа человека в фильме в основном решен в двух эпизодах: в только что описанном и в эпизоде казни пленных коммунистов.

Это наиболее драматический и вместе с тем наиболее боевой эпизод фильма. В пластическом решении своем он монументален.

Оператор проявил здесь подлинно художественное чутье.

Фигуры большевиков — монументальны, выбор точки, ракурс, композиционное построение кадра — все это найдено оператором так, чтобы внутреннее драматическое напряжение сцены выразить и в пластических, экранных образах.

Фигуры матросов над обрывом — тоже замечательное достижение кинематографического искусства — искусства драматурга, актера, постановщика и оператора.

Эти два примера наиболее ярко характеризуют творчество Наумова и приемы его операторской работы с человеком.

Разбираясь детально в этих кадрах, нужно отметить чрезвычайно важное пластическое единство всего эпизода от момента, когда белогвардейский офицер вызвал коммунистов, до падения Артема.

Ракурс, оправданная нижняя точка зрения, единая для всех кадров матросов, диагональное построение, единая тональность, выпуклая скульптурная фотография — это те профессиональные признаки, по которым построены данные кадры.

Таким образом в фильме мы имеем операторский показ людей в двух планах.

Тогда, когда человек в драматургической трактовке является частью коллектива, когда он органически и композиционно включен в массу, Наумов объединяет крупный план по его композиционным, световым и тональным признакам с общим планом, превращает его только в часть общего плана.

Таким приемом в фильме сделаны почти все крупные планы.

Но тогда, когда драматург сосредоточивает свое внимание на человеке, когда на нем сосредоточивается действие, тогда Наумов в своем изобразительном арсенале находит приемы такого показа человека (конкретного, фотографического показа на экране), который в своей пластической трактовке был бы художественно дополняющим к заданной драматургической образности. Мы полагаем, что это наиболее правильное, наиболее кинематографическое использование средств изобразительной выразительности экрана и делает оператора настоящим кинематографическим художником.

Для полноты характеристики работы Н. Наумова в фильме «Мы из Кронштадта» необходимо остановиться еще на трех эпизодах: «Ночь перед боем», «Десант» и «Атака матросов».

Я уже сказал, что для всех построений общих планов массовых сцен фильма, а также и для средних планов характерным являются заполненность кадра движением, диагональные и глубинные композиционные построения и отсюда и динамичность.

В плане тональной композиции интересно такое явление: в батальных сценах, сценах движения масс сняты и матросы и белогвардейские солдаты. Благодаря же тому, что ни одеты в разные костюмы, — матросы в черном, солдаты в серых, сливающихся с фоном шинелях, эффект получился разительным. Черные матросские цепи на фоне белых бликов, на фоне бледносерого неба — как бы вычерненные, замечательно рельефные кадры атаки, помимо своего драматического напряжения, подкрепляются чисто зрительным напряжением, приобретают конкретность и силу.

Цепи белых, серые шинели, их слитность с фоном, монотонность кадра — в них нет силы: они расплываются и слабы. Это впечатление, а не попытка подвести идеологический базис под тональность фотографии.

Ведь и в «Чапаеве» каппелевские цепи приобретают чисто изобразительную экспрессию, рельефность и компактность движущейся массы благодаря своим черным, подчеркивающим костюмам.

Эпизод «Ночь перед боем» прекрасно разрешен и постановщиком, и оператором, и художником.

Лестница, построенная художником Егоровым В. Е., явилась прекрасной площадкой для построения мизансцены. Уходящие куда-то в высоту серые, неопределенные портреты как бы дополняют обстановку, создают настроение. Оператор светом сумел создать ощущение тревоги, ощущение ночи перед боем. Вместе с тем предельная заполненность кадра спящими бойцами, многоплановое заполнение кадра являются образцовыми для любого изобразительного искусства. Эти кадры статичны, но вместе с тем благодаря чрезвычайно удачному построению и декорации, и света, и мизансцены они полны внутренней, напряженной динамики.

Самыми эффектными кадрами фильма являются кадры высадки десанта. Они разрешают напряженнейшую драматургическую коллизию. Придут или не придут кронштадтцы на помощь полку Яна Драудина,—зритель ждет с величайшим напряжением, и когда мы видим матросов, идущих по грудь в воде, то мы аплодируем не только кронштадтцам, мы аплодируем и постановщикам — режиссеру и оператору, сумевшим по-настоящему, кинематографически показать этот волнующий эпизод.

В черных бушлатах из белой пены свинцового моря выходят кронштадтские моряки. Это прекрасно задумано и разрешено. Оператор, снявший такие кадры, очень много сделал для фильма.

Н. Наумов поставленные перед ним задачи разрешил блестяще и добился не только хорошей фотографии, но того главного, что требуется от оператора, — стилевого единства вещи в целом и фотографии.

Наумовым не открыты новые приемы, необычайные эффекты и т. п., да он и не ставил себе таких задач.

Но работа Наумова — кинематографическая работа. В операторском искусстве можно проследить несколько направлений. Одно своим источником имеет фотографию, отчасти живопись. Оно характеризуется замкнутостью и статичностью композиций, в большинстве плоскостных, мягким и нехарактерным светом, выключением заднего фона. Каждый кадр является законченной картинкой, или фотографией. В итоге фильм в изобразительном плане превращен в сумму картинок. Это то, что называется очень условно «ленинградской школой», то, от чего давно ушел Москвин и что продолжают Горданов, Раппопорт и особенно Погорелый в «Женитьбе».

Другое направление—настоящее, кинематографическое. Это острый динамический ракурс, предельная законченность кадра, четкие, в большинстве глубинные и диагональные композиции, единство композиции в монтажном построении, динамический, рельефный свет.

Фильм — единство, а не сумма кадров. Работа Наумова лежит на путях подлинной кинематографичности, на путях роста советского оригинального и своеобразного операторского искусства.

ПЕРВЫЕ ИТОГИ ОБСУЖДЕНИЯ СТАТЕЙ „ПРАВДЫ“

Статьи «Правды» — не очередная рецензия на очередную ошибочную картину или недостаточно высокую по своему художественному качеству музыку. Выступления «Правды» есть борьба за чистоту стиля социалистического реализма, за правдивость реалистического искусства. Выступления «Правды» направлены против фальсификаторов этого стиля, против стремления выдать за стиль социалистического реализма штукарство, трюкачество, какофонию во всех областях искусства.

Еще в январе в журнале «Огонек» М. Михайлов дал такую характеристику музыки Шостаковича: «... Замечательное искусство Шостаковича потому так выразительно, ярко, так поражающе прекрасно, что в нем мы ощущаем горение наших дней, динамику нашей эпохи, эмоции и мысли людей советской страны...»

Эта характеристика есть типичный пример искажения сущности и требований метода социалистического реализма, которое мы наблюдали в последнее время в выступлениях ряда критиков. Известная группа критиков потеряла критерий качества и пыталась выдавать художественно беспомощные, слабые произведения искусства за высокоценные, отвечающие якобы истинному смыслу, «горению» и «динамике» нашей эпохи.

Такие извращения имели место и в оценке ряда кинокартин. Так картина «Прометей» нашла положительную оценку ряда украинских критиков.

Выступления «Правды» остро ставят вопрос о состоянии нашей критики, об ее идейно-теоретическом уровне, об умении самостоятельно ставить сложные вопросы творческой практики.

Нужно отметить, что в организованной редакцией нашего журнала дискуссии в Доме кино критики были недостаточно активны. Из критиков выступали только тт. М. Левидов, М. Шнейдер и Н. Оттен. При этом критики не говорили о своих ошибках, не говорили о том, что тормозит их сложную работу. А тормозит их работу не только слабость самой критики, но и то отношение производства, какое мы имеем часто к критике. Производство признает только положительную критику. Критика, вскрывающая недостатки отдельных фильмов, принимается недоброжелательно, а порою просто враждебно. Существует боязнь провала картины. Многие еще не понимают, что, раскрывая те или иные ошибки картины, критика помогает творческому росту и отдельных мастеров и всей советской кинематографии в целом. Мы имеем в виду подлинно глубокую, теоретически грамотную критику, а не «наскоки», какие порою у нас бывают.

Переходя к характеристике самой дискуссии, можно впервые полностью согласиться с тов. В. Б. Шкловским, который в своей серьезной, глубокой речи утверждал, что формализм — это мировоззрение, не позволяющее понять истинный смысл окружающей художника жизни и действительности. Это положение по разным поводам и в разной формулировке пытались утверждать и другие ораторы. Однако это положение, помогая раскрыть сущность ошибок и извращений в художественной практике, еще не вскрывает их особенностей. Для того чтобы понять сущность ошибок, нужно знать не только их истоки, но и понимать, что требуется от художника. А это часто не понимают ни сам художник, ни люди, которые с видом «ортодоксов» говорят об ошибках художника.

Какие основные требования предъявляет метод социалистического реализма к каждому произведению искусства?

Метод социалистического реализма утверждает образное искусство. Образ — это основная категория каждого искусства. Метод социалистического реализма утверждает в образах искусство правдивое, простое в своей художественной ясности и четкости содержание, простую в своей ясности и четкости форму, т. е. внешнее выражение содержания художественного произведения. Искусство социалистического реализма образно утверждает чувства, мысли, переживания людей, их отношение к жизни и борьбу за жизнь, развертывает образы людей, вещей, природы, обстановки, среды в их реальной правдивости, в истинности их содержания при активно-прогрессивном отношении художника к этому содержанию.

Метод социалистического реализма утверждает не в о о б щ е правдивое, н е в о о б щ е простое искусство, а и с к у с с т в о, в к о т о р о м х у д о ж н и к в ы р а ж а е т с в о е а к т и в н о е, о т н о ш е н и е к ж и з н и, с в о е а к т и в н о е, п р о г р е с с и в н о е п о н и м а н и е ж и з н и, п р и э т о м о б я з а т е л ь н о в х у д о ж е с т в е н н ы х о б р а з а х.

К сожалению, все ораторы, выступавшие по вопросам формализма и натурализма в киноискусстве, не затрагивали этой важной и решающей проблемы. Никто не попытался раскрыть особенность реалистического образа советской кинематографии. Никто не попытался раскрыть структуру кинематографического образа. Это определило абстрактность, отвлеченность ряда высказываний об отношении художника к жизни, к общественной практике.

Достаточно проследить историю развития теории формализма, чтобы увидеть, что понятие образа выпало из этой теории, оказалось ей чуждым, чтобы понять, что формализм сводит художественный образ, всю практику художника к приемам обработки материала.

Формализм говорит лишь о форме искусства, о способности имманентного развития этой формы, вне зависимости от содержания, вне зависимости от отношения художника к действительности. Там, где формализм говорит об образе, там он понимает образ как дематериализацию действительности. Вопросы активного раскрытия художником сущности действительности чужды формализму. Формализм если и говорит об отражении действительности в художественном произведении, то только об отдельных ее сторонах, не имеющих практического значения в приложении к живой и конкретной практике.

Эта теория резко враждебна всей сущности ленинской теории отражения. Эта теория извращает материалистическое представление о процессе мышления человека, в том числе и мышления художника. Эта теория не учитывает, что глубина идеи художественного произведения опре-

деляется совпадением представления художника о действительности с истинным смыслом той действительности, о которой он говорит, пишет, которую он воспроизводит в художественном произведении.

Извращает понятие художественного образа и натурализм. Натурализм не видит различия между образом-снимком, между обычным нашим ощущением действительности и художественным конкретно-чувственным образом. Натурализм не видит различия между обычным нашим представлением действительности и представлением этой действительности в художественном произведении. Натурализм не может, а порой не хочет представлять действительность в ее обобщенно образной форме. Натурализм рабски и беспомощно копирует действительность.

В натуралистическом искусстве мы имеем или преувеличение отдельных сторон действительности, или бледные, немощные и жалкие снимки — копии действительности. Несмотря на все подробности, в каких изощряется натурализм, стремясь передать все детали рисуемой им действительности, натуралистическое произведение лишь копирует действительность, а не образно обобщает жизнь в искусстве.

Выступавший на дискуссии Мих. Левидов сделал глубоко принципиальную ошибку, когда объявил формализм талантливым, но ошибающимся, а натурализм — бездарным и закономерным в своей бездарности. Такое понимание формализма и натурализма берет объективно под защиту формализм.

Мы имеем часто плохой и бездарный натурализм, но мы имеем плохой и бездарный формализм. Степень талантливости художника не может вообще явиться критерием для определения сущности художественного явления. А. П. Довженко присоединился к определению натурализма, данного Мих. Левидовым. Довженко в своей последней работе «Аэроград» дал натуралистическое толкование отдельных образов (напр. образа Худякова). То же самое мы можем сказать и об отдельных лучших картинах советской кинематографии. Натуралистические тенденции имеются и в фильме Эрмлера «Крестьяне». Сильны эти тенденции в фильме Бек-Назарова «Пепо». Своеобразная «безобидность» фильма «Пепо», своеобразный объективизм Бек-Назарова заложены в натуралистическом характере не только отдельных образов, но и в показе отдельных сторон национальной среды и обстановки. Однако наличие натуралистических тенденций в этих картинах ни в какой мере не дает нам права отрицать и талантливость их авторов и их художественное значение. Художник-натуралист, равно как и художник-формалист, может быть и талантливым и бездарным, но и натурализм и формализм сковывают дарование художника, мешают ему создавать полноценные произведения искусства.

Исключительно яркий образец формализма последнего этапа его развития мы имеем в картине «Месяц май» производства Межрабпомфильм. На картине Савченко наиболее ярко и наиболее наглядно видно, как вместо раскрытия идей в конкретных образах художник-формалист бежит от конкретности, гиперболизирует каждую ситуацию, каждую простую мысль, самое простое положение. В результате мы имеем не художественные образы, выражающие в своей конкретности мысли и идеи автора, имеем не взаимосвязь, не развитие образов, а напластование отдельных мыслей и идей при помощи отдельных формальных приемов. И тот факт, что в своем выступлении на дискуссии тов. Савченко пытался рассказать, что он думал дать не типичный советский физкультурный кружок а частное, не типичное явление, — доказывает непонимание режиссером Савченко сущности искусства. Каждый образ обобщает жизнь, обобщает действительность. Герои фильма Савченко говорят ходульные, схематичные речи и отдельные слова. Каждое слово гиперболизируется, уснащается музыкальными аккомпанементами, внешними эффектами и отдельными шумами. В результате мы имеем не художественные образы, а сцепление гиперболизированных, односторонне раздутых явлений действительности. В картине Савченко формализм и натурализм идут рука об руку. В фильме «Месяц май» мы имеем не живых людей, а схемы людей, их символы. Тенденция подменить живые и конкретные образы символом есть вредная тенденция и формализма и натурализма в нашей художественной практике. Это то новое, что мы имеем в современном формализме и натурализме. Раскрытие истинного смысла действительности подменяется символом, конкретно-чувственный характер образа подменяется аллегорической конструкцией. Тенденцию заменить образы символами мы имеем в фильме «Прометей» и в фильме «Земля впереди». Эта же тенденция с особенной силой выступает и в картине «Подруги» режиссера Арнштама. Сергей Юткевич в своем выступлении не раскрыл основных ошибочных тенденций в творчестве своей мастерской. Эти ошибочные тенденции заложены в стремлении показывать отдельные явления нашей жизни, символизируя их.

Нам нужна наша, социалистическая романтика. Однако смысл этой романтики состоит в том, чтобы суметь конкретную, историческую практику рассмотреть с точки зрения движения ее вперед. Мы должны, романтизируя нашу действительность, уметь заглянуть вперед, проследить развитие нашей жизни за пределы той действительности, которая нас сейчас окружает. Такая творческая работа совсем не нуждается в символизации и в сантиментализме, так же как художественная простота не требует умышленного опрощения искусства. Между тем в картине «Подруги» мы имеем такое нарочитое опрощение.

Тенденцию к символизму мы имели, к сожалению, и в ряде других хороших фильмов последнего периода.

Неумение раскрывать истинный смысл действительности выражается, как мы видим, не в общих, не в абстрактных расхождениях художника с действительностью, а находит свое выражение в извращении художественных образов, в неумении обобщить свои представления о действительности в ясных, простых и чувственно-конкретных художественных образах. Это чрезвычайно важное положение не нашло своего утверждения на дискуссии в Доме кино.

В этой же связи нельзя обойти молчанием и теорию документализма.

По словам тов. Федорова-Давыдова дело обстоит так, как будто бы на участке так называемого документализма все спокойно. Выступавший на дискуссии тов. Дзига Вертов процитировал ряд отзывов из газет, дающих хорошую оценку последней его работы, и на этом успокоился: «У нас, дескать, все благополучно». Однако о благополучии говорить не приходится. Теория документализма стремилась и стремится фактографией подменить творческую деятельность, обобщающую в художественных образах нашу многообразную жизнь. Тов. Федоров-Давыдов говорил о фильме «Три песни» как о законченном ярко выраженном произведении социалистического реализма. Учитывая большое значение этого фильма, мы не имеем права обойти и его недостатки. Тот факт, что Ленин в этом фильме не показан с достаточной силой как вождь мирового пролетариата, тот факт, что основная характеристика Ленина пошла по пути показа только

восточных, народностей, показывает ограниченность документализма Вертова.

Эйзенштейн пытается на практике исправлять свои ошибки. Общественность знает сценарий, по которому работает тов. Эйзенштейн. Тов. Вертов же пока отделывается только отдельными обещаниями. Общественность ничего не знает о том, как и что он сейчас делает.

Но документализм — это не только тов. Вертов. В фильме «Пастух и царь» мы имеем эклектическую мешанину игровых и документальных материалов, отсутствие стилевой цельности и единства, стремление сгладить отсутствие этого единства местами пошлой, местами какофонической музыкой. Этот фильм показывает, в какую трясину творческой беспомощности попали некоторые молодые апологеты документализма. В полной беспомощности так называемого документализма расписался и тов. Ерофеев, не выступившие в нашей дискуссии. В своем фильме «Страна льва и солнца» тов. Ерофеев пошел по пути натуралистического показа таких сторон жизни Ирана, которые не представляют большого интереса и политического значения для нашего зрителя. Раскрывая ошибки документализма, мы должны требовать от авторов документальных фильмов большей актуальности, большей остроты, творческой смелости и фантазии в показе многообразной жизни нашей страны. Нужно прямо сказать, что фабрика Союзкинохроники своими очередными работами по текущим событиям делает более важную и более значимую творческую работу, нежели те документалисты, которые медленно, по-эстетски смакуют нетипичные, отдельные случаи жизни. Статьи в «Правде», наша дискуссия со всей серьезностью ставят перед авторами документальных фильмов задачу решительного пересмотра своих творческих позиций.

◆

Особо остро встают вопросы художественного руководства. Формалистические и натуралистические ошибки определяются не только недостатками мировоззрения отдельных мастеров, но и формами и методами художественного руководства. Больше того, от форм и методов художественного руководства зависит быстрота движения нашего искусства по пути социалистического реализма. Между тем именно здесь вместо подлинно большевистского художественного руководства мы имеем часто голое администрирование.

Отдельные ошибки руководства — возможны. Однако нужно уметь ошибку быстро исправить, быстро извлечь из нее уроки, чтобы в дальнейшем эти ошибки не повторять. Из ряда ошибок производства 1935 г. выводы сделаны с запозданием. Об ошибках в прошлом часто говорят для того, чтобы смазать сегодняшние ошибки. Некоторые товарищи утверждают, что дело советской кинематографии переросло людей, в ней работающих. Это ложный и неверный вывод. Правильно построенная советская система движет людей, люди растут вместе с делом. В том-то и особенности наших недостатков и ошибок, что дело советского кино переросло его систему. Кустарщина, неорганизованность, отсутствие рационализации являются серьезным препятствием для роста и развития нашего дела. В частности, в системе руководства киноделом были недоучтены организационные вопросы, их решающий смысл и значение. Функционалка в наших художественных отделах привела к тому, что ряд правильных мероприятий и указаний, даваемых ими, повисал в воздухе, оставаясь руководством на бумаге. Подтверждением этого является история с картиной «Прометей».

То, что можно и нужно делать организованно, спокойно, то в кинематографии часто делается с излишней суетой и истерией. Гонг, которым устанавливается тишина на наших фабриках, звучит для нашего производства почти символически. Вместо того чтобы спокойно и организованно установить порядок, мы бьем в гонг и этим срываем звуковые съемки своего же соседа. В целом ряде случаев мы поднимаем суету, бьем себя в грудь и все это выдаем за самокритику. Между тем самокритика не требует истерии, хотя бы и такой истерии, с какой выступал на дискуссии Михаил Ромм. Ведь нельзя же отрицать факты недобросовестного использования авторских прав среди отдельных кинематографистов... Нам нужно говорить о действенных формах и методах срабатывания с литературой, а не увеличивать ту щель, какая образовалась между кинематографией и литературой. Нам нужно говорить о расширении круга писателей, привлекаемых к работе в кино, а не успокаиваться только отдельными удачными примерами работы писателей в кино. Михаил Ромм в своем выступлении представил дело так, что писатель может работать исключительно в соавторстве с режиссером. Если кинематографисты будут настаивать на таком своем утверждении, то отношения кинематографии с литературой едва ли будут улучшаться.

Председатель Комитета по делам искусств при СНК СССР П. М. Керженцев в скупых, простых, но ясных словах наметил путь к дальнейшему развитию стиля социалистического реализма. В своей речи тов. Керженцев вскрыл ошибки, допущенные во всех областях искусства. Его анализ не был замкнут только рамками производственной деятельности кинематографии, но охватил и другие искусства. Тем самым творческие вопросы кино оказались не изолированными от вопросов, стоящих перед другими искусствами.

Прошедшая дискуссия является лишь началом той самокритики, которая должна развернуться на нынешнем этапе развития нашего искусства. Дух самокритики должен быть развит во всей творческой и организационно-производственной практике. В творческом содружестве со всеми областями искусства, под руководством нашей партии мы создадим образцы искусства социалистического реализма.

«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА»

Режиссер Е. Дзиган. Сценарист Вс. Вишневский. Оператор Н. Наумов. Мосфильм

«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА»

Режиссер Е. Дзиган. Сценарист Вс. Вишневский. Оператор Н. Наумов. Мосфильм

ГОГОЛЬ, ОТРАЖЕННЫЙ В ЛУЖЕ

С. ГИНЗБУРГ

◆

Всякое новое исполнение классического произведения искусства — будь то произведение музыки, театральной драматургии, литературы — является в большей или меньшей степени новым его прочтением, переосмысливающим в известной мере замысел автора. Бетховенская симфония, исполненная в наше время крупным дирижером, звучит иначе, чем тогда, когда ее исполняли при жизни автора; пьеса Шекспира, поставленная советским театром, имеет иное звучание, нежели то, которым она обладала в театре елизаветинской эпохи; стихи Пушкина в чтении Яхонтова приобретают для нас иной смысл, иную музыкальность, чем та, которую услышали бы мы в чтении самого Пушкина.

Это вполне естественно, это необходимо. Каждая эпоха, каждый крупный художник, интерпретирующий то или иное классическое произведение, видят в нем прежде всего те мысли, которые актуальны для этой эпохи, близки художнику-интрепретатору. Если была бы написана работа об изменении трактовки пьес Шекспира со времен современного ему театра, через театр романтиков и до наших дней, то мы бы на этом одном частном примере освоения классического наследства в различные эпохи получили бы драгоценные материалы о том, как изменялись художественные вкусы и запросы художников-исполнителей и потребителей искусства, как изменялось отношение к художественному наследию.

Этот процесс переосмысления классического искусства происходил всегда, но происходил он стихийно, неорганизованно, не опирался на теорию и в конечном счете определялся совпадением личных вкусов художника-исполнителя, и эстетических запросов, и общественных позиций его аудитории. Только у нас, где художник вооружен марксистской теорией, он может сознательно осваивать и осмысливать классическое искусство, он знает, что в этом искусстве особенно ценно, какие его стороны нужно подчеркивать, а какие затушевывать или отбрасывать вовсе. И именно поэтому Шекспир зазвучал в советском театре так, как он никогда не мог бы зазвучать в театре буржуазном. Поэтому советская музыка за короткий срок воспитала таких молодых исполнителей, которыми она по праву может гордиться.

В чем же заключается этот процесс переосмысливания классического наследия в искусстве? В переделке классического произведения, осовременивании его, внесении в произведение таких мыслей, каких не было у его создателя? Или может быть в вольных построениях исполнителя, использующего классика лишь как материал для создания нового произведения? Конечно, нет! В первом случае мы видим приспособление классика к современности, основанное на недостаточном уважении и к классику и к потребителю искусства. Во втором случае мы сталкиваемся с еще меньшим уважением и к классику, и к зрителю, и к слушателю. Во втором случае произведение классика обессмысливается: им пользуются для маскировки формалистической концепции в искусстве.

Настоящая, подлинно творческая интерпретация классиков враждебна и первому и второму «методам» использования художественного наследства; она основана на тщательном отборе всего наиболее ценного в классическом произведении и на реалистической, простой и понятной зрителю и слушателю передаче прогрессивных сторон замысла великого художника прошлого. Поэтому нам чужда и враждебна и такая трактовка, при которой великий художник прошлого превращается в посредственного современника, и такая трактовка, в которой классик использован лишь как материал для формалистических построений.

Практика советской кинематографии показывает, что оба этих неверных метода интерпретации классиков еще не изжиты в нашем искусстве. Примером первого является фильм «Дубровский», примером второго — «Женитьба» Гоголя, поставленная Э. Гариным и Х. Локшиной в мастерской С. Юткевича на «Ленфильме».

◆

Экранизация прозаического или драматического произведения является одной из самых сложных и мало разработанных проблем художественной кинематографии. Задача кинодраматурга, превращающего роман в сценарий, и режиссера, экранизирующего его, заключается в чрезвычайно тонком и сложном процессе отбора нескольких основных линий произведения и превращении их в новое произведение, в тех же образах разрабатывающее идею автора романа. Задача превращения пьесы в киносценарий еще более трудна. Из словесного материала пьесы, рассчитанного на три-четыре часа исполнения, надо отобрать примерно одну шестую часть (ибо суммарная длительность реплик персонажей звукового фильма в редких случаях превышает полчаса), сценическая площадка, на которой сконцентрированы персонажи пьесы, должна быть органически заменена свободным пространством кадра. Конфликты, движущие произведение, должны быть переведены с языка реплик, диалога, монолога на язык поступков.

Таким образом если при экранизации прозаического произведения задача кинодраматурга и режиссера сводится главным образом и прежде всего к отбору, то при экранизации пьесы к этой задаче прибавляется новая и более сложная — перевод произведения с языка театральной драматургии на язык кинематографа, гораздо более близкий к языку повести и романа.

Сценаристы Гарин и Локшина (ибо мы вынуждены отличать Гарина и Локшину — сценаристов от Гарина и Локшиной — режиссеров) с этой трудной задачей справились очень и очень неплохо. Их сценарий, равно как и сценарий Булгакова и Коростина «Ревизор», явился одной из первых удачных попыток превращения классического произведения театральной драматургии в кинематографическое произведение. Они сумели сохранить все наиболее существенное из речи персонажей гоголевской комедии и заставить эту речь зазвучать по-кинематографически (ибо функция речи в кино иная, нежели функция речи в театре). Они смогли в сценарии разбить рамки сценической площадки и перенести действие в просторы кадра. Они наконец не навязывали Гоголю собственных взглядов на его эпоху и его героев — не обескровили идеи произведения. Словом, они создали бесспорно удачный киносценарий, дававший все основания думать, что мы увидим на экране не заснятое на пленке тысяча первое театральное исполнение гоголевской комедии, а кинематографическое произведение, средствами своего искусства доносящее до зрителя замечательную пьесу великого писателя.

Если это не произошло на деле, то это объясняется тем, что режиссеры Гарин и Локшина своей режиссерской трактовкой испортили собственный сценарий «Женитьбы», исказили и обессмыслили гоголевскую комедию.

◆

Стремление купечества «облагородиться» путем браков с дворянами

и стремление чиновничества срастись с купечеством, с которым оно связалось деловыми отношениями, — вот что высмеивает Гоголь в «Женитьбе».

Эта тема, блестяще развитая в свое время Мольером и Лесажем, в русской литературе впервые была поднята «Женитьбой» Гоголя.

«Женитьбу» Гоголя можно отнести к той категории драматических произведений, которые принято называть комедиями положений. Задача, которую поставил перед собою писатель, заключалась не в создании детальных психологических характеристик героев своей пьесы, а в сатирическом осмыслении очень острой и актуальной в эпоху Николая I темы бытового сращивания служилого дворянства с буржуазией. Этот процесс впервые достиг значительного выражения в николаевскую эпоху, когда правительство увидело в капитализме мощную силу и стало всерьез считаться с ним (открытие технических учебных заведений, посещение Николаем I Нижегородской ярмарки, неосуществленный проект присвоения дворянского звания крупнейшим купцам). В это время невероятных коррупций и спекуляций, железнодорожных подрядов и интендантских поставок среднее служилое дворянство мечтало породниться с купечеством, а купцы непрочь были «облагородиться» браком с дворянами. Вот что послужило поводом для написания Гоголем совершенно «невероятного» происшествия, как названа им самим его комедия «Женитьба».

Несмотря на «сюжет, самый невинный, которым бы даже квартальный не мог обидеться», «Женитьба» обладает острием социальной сатиры, тщательно упрятанным в «невероятные», почти фарсовые ситуации.

Задача современного интерпретатора в комедии в театре или в кинематографе состоит в том, чтобы это сатирическое острие обнаружить, не дополняя и не исправляя текста «Женитьбы», хотя бы под прикрытием рассуждений о том, что Гоголь иначе построил бы комедию, если бы ему не помешали цензурные условия.

Театральные «новаторы», т. е. формалисты, ставившие в свое время «Женитьбу», пытались экспериментировать над ней так же, как и над другими комедиями положений, и, пользуясь недостаточной разработанностью психологических характеристик ее героев, вкладывать свою идею в гоголевское произведение.

Провал этих попыток, из которых вероятно самой неудачной была постановка «Женитьбы», сделанная Ю. Завадским в театре им. Вахтангова (тогда еще Третьей студии МХАТ), отнюдь не скомпрометировал комедии, как это пытается доказать Б. Эйхенбаум в своей статье о «Женитьбе», напечатанной в третьем номере нашего журнала.

Наоборот, провал этот подчеркнул необходимость реалистического толкования комедии.

«Открытость» комедии, на которую сетует Эйхенбаум, является на самом деле не «коварной», а мнимой. Характеры персонажей комедии хотя и не детализированы, но обладают достаточной определенностью, не допускающей «вольной» их режиссерской трактовки. Если режиссер желает составить себе о них исчерпывающие представления, то он обязан обратиться к другим произведениям Гоголя, где большая часть их представлена и разработана с исчерпывающей полнотой.

Это прежде всего относится к центральному образу Подколесина — постоянной и главной жертве режиссерских экспериментов. Подколесин — близкий родственник Акакия Акакиевича и родной брат Ивана Федоровича Шпоньки (как ни пытается это опровергнуть Э. Гарин). Даже основная ситуация, в которой он раскрывается в «Женитьбе», во многом совпадает с ситуацией рассказа «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», написанного за год до начала работы над комедией.

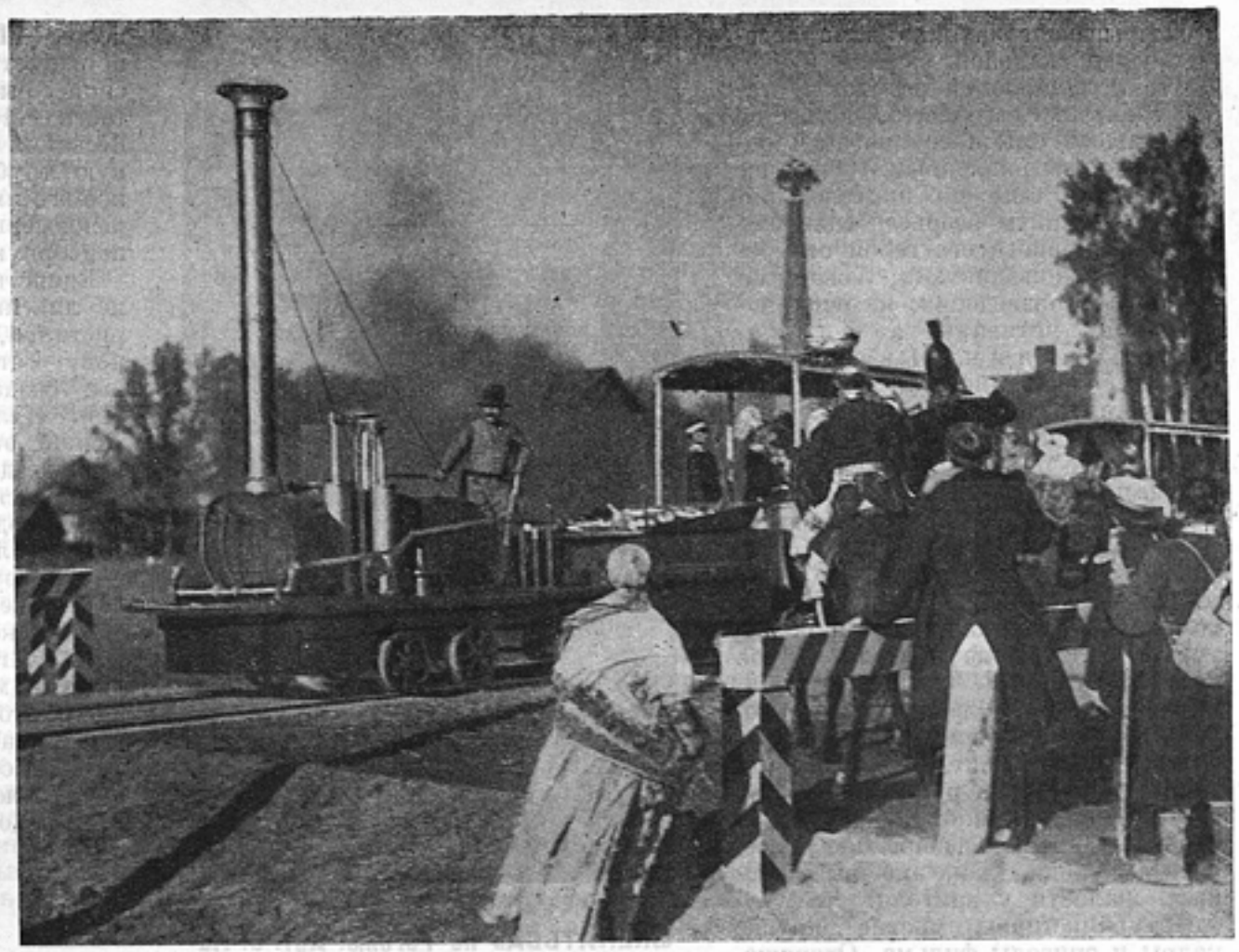
Основная черта Ивана Федоровича Шпоньки, так же как и Подколесина, — это робость, привитая ему с детских лет. После того как еще в школе учитель высек «пребольно Ивана Федоровича по рукам... робость, и без того неразлучная с ним, увеличилась еще более».

Когда Иван Федорович поступил на службу, то времяпрепровождение его ничем не отличалось от времяпрепровождения Подколесина.

«Таким образом, когда другие разъезжали на обывательских по мелким помещикам, он, сидя на своей квартире, упражнялся в занятиях, сродных одной кроткой или доброй душе: то чистил пуговицы, то читал гадательную книгу, то ставил мышеловки по углам своей комнаты, то, наконец, скинувши мундир, лежал на постели».

Примерно то же мы узнаем и о Подколесине из реплики Кочкарева: «...Посмотри на свою комнату... Ну что в ней? Вон невычищенный сапог стоит, вон лоханка для умывания, вон целая куча табака на столе, и ты вот сам лежишь, как байбак, весь день на боку...»

«ЖЕНИТЬБА» по Гоголю. Режиссеры Э. Гарин и Х. Локшина. Оператор А. Погорелый. Мастерская С. Юткевича. Ленфильм



«ЖЕНИТЬБА» по Гоголю. Режиссеры Э. Гарин и Х. Локшина. Оператор А. Погорелый. Мастерская С. Юткевича. Ленфильм

Почти одинаковыми словами отвечают Иван Федорович и Подколесин на предложение жениться.

«— Слушай, Иван Федорович, я хочу поговорить с тобой сурьезно. Ведь тебе, слава богу, тридцать осьмой год, чин ты уже имеешь хороший, пора подумать и об детях! Тебе непременно нужна жена...

— Как, тетушка! — вскричал, испугавшись, Иван Федорович, — как жена! Нет-с, тетушка, сделайте милость... Вы совершенно в стыд меня приводите... Я еще никогда не был женат... Я совершенно не знаю, что с нею делать!»

Вот соответствующий отрывок из «Женитьбы».

«Кочкарев. Ну, так что же? Зачем дело стало?

Подколесин. Да дело не за чем не стало. А только странно...

Кочкарев. Что же странно?

Подколесин. Как же не странно? Все был неженатый, а теперь — женатый».

Или сцена объяснения Марии Григорьевны со Шпонькой.

«Иван Федорович немного бодрился и хотел было начать разговор. Но казалось, что все слова свои он растерял на дороге, ни одна мысль не приходила ему на ум.

Молчание продолжалось около четверти часа. Барышня все так же сидела.

Наконец, Иван Федорович собрался с духом.

— Летом очень много мух, сударыня! — произнес он полудрожащим голосом.

— Чрезвычайно много! — отвечала барышня. — Братец нарочно сделал хлопушку из старого маменькиного башмака, но все еще очень много.

Тут разговор опять прекратился, и Иван Федорович никаким образом не находил речи».

Совершенно так же построена соответствующая сцена из «Женитьбы».

«Агафья Тихоновна. Прошу покорнейше садиться.

(Садятся и молчат.)

Подколесин. Вы, сударыня, любите кататься?

Агафья Тихоновна. Как-с кататься?

Подколесин. На даче очень приятно летом кататься в лодке.

Агафья Тихоновна. Да-с, иногда с знакомыми прогуливаемся.

Подколесин. Какое-то лето будет — неизвестно.

Агафья Тихоновна. А желательно, чтобы было хорошее.

(Оба молчат.)»

Незачем продолжать сличение рассказа и комедии. Основные образы Подколесина и Ивана Федоровича Шпоньки почти тождественны. Сходны и основные ситуации произведения (в рассказе эта ситуация доведена только до экспозиции). Сходны и второстепенные персонажи, например, Кочкарев и Григорий Григорьевич Сторченко, хотя сюжетная функция Кочкарева в рассказе отдана тетушке Василисе Кашпаровне. Отличие рассказа и комедии состоит главным образом в изменении материала (перенесение места действия в город и вытекающие из него изменения бытовых и психических деталей смысла конфликта: сватовство дворян к купчихе).

Приведенные примеры показывают, что нельзя говорить об «открытости» образа Подколесина. Прототипы остальных образов комедии также живут в других произведениях Гоголя. «Открытыми», следовательно, можно считать только купеческие образы пьесы, новые в творчестве писателя.

◆

Изучение гоголевских героев дает режиссеру почти исчерпывающие материалы для правильной интерпретации «Женитьбы».

Однако по каким-то соображениям Гарин и Локшина предпочли гоголевскому замыслу «Женитьбы» свое собственное толкование идеи и образов комедии. Они сконцентрировали все свое внимание на образе Подколесина, отодвинув все остальные персонажи далеко, на второй план. Образ же Подколесина получил у них одностороннее и неправильное развитие, исказившее «Женитьбу» и обессмыслившее фильм.

Подколесин в фильме Гарина и Локшиной — не робкий и забитый человек, чьими поступками руководит боязнь всех и вся, который страшится сделать какой-либо шаг, могущий повлечь изменение привычного для него состояния. В основу своей «оригинальной» трактовки этого образа режиссеры положили слова свахи Феклы Ивановны: «Ведь в голове седой волос уже глядит, скоро совсем не будешь годиться для супружеского дела».

Наши «новаторы»-режиссеры решили, что в этих словах заключается ключ к раскрытию образа Подколесина да и вдобаков «реалистическому» объяснению «совершенно невероятного события». Они превратили Подколесина в импотента. Их Подколесин не годится «для супружеского дела», он хочет жениться, но не может, поэтому он

и выпрыгивает на окна дома невесты перед свадьбой.

Что получилось в результате такой трактовки гоголевской комедии? Социальный смысл ее оказался совершенно вытравленным. О каком социальном смысле произведения можно говорить всерьез, если поступки основного его героя определяются не конфликтами, лежащими в основе произведения, не психологическими мотивами, а физиологическими. И в самом деле, все содержание комедии приобретает служебный характер: оно имеет значение только в той мере, в какой оно объясняет переживания физически неполноценного человека.

Гарин, постановщик фильма и талантливый актер, усугубил свою ошибку тем, что показал эти переживания с предельным натурализмом. Целый ряд кадров фильма вызывает отвращение зрителя. Грубо натуралистически изображает Гарин своего Подколесина; сластолюбивые порывы в нем сменяются робостью; он дрожит, обвисает, падает в обморок на руки Кочкареву. С энергией, достойной лучшего применения, артист изображает дегенерата, урода, даже не вызывающего жалости у зрителя.

Натуралистичны многие другие кадры и эпизоды фильма. Отвращение вызывает эпизод одевания Агафьи Тихоновны, узнавшей о приходе женихов, бегающей в одной рубашке по комнате и потрясающей жирными телесами. (Как жалко способную актрису Латонину, которую заставляют «играть» такие вещи!) Отвратительна сцена затягивания корсета на Агафье Тихоновне. Предельно натуралистичны эпизоды драки женихов и вся концовка фильма.

Густой натурализм, даже не натурализм, а физиологизм пронизывает весь фильм. От гоголевской комедии острой, блестящей и стремительной ничего не остается в фильме Гарина и Локшиной.

«Женитьба» Гарина и Локшиной — медленно, тягуче развивающееся зрелище, лишенное всяких элементов юмора и сатиры, лишенное человеческих образов. В фильме говорят, дерутся какие-то странные уроды, манекены и марионетки, чьи действия определяются не причинами, двигающими вообще человеческими поступками, а исключительно волею режиссера, дергающего их то за одну, то за другую ниточку, к которым они прикреплены.

Это режиссерское построение фильма как театра марионеток — не случайно: оно основано на перенесении в кинематограф определенных тенденций театрального формализма, получивших свое наиболее законченное выражение в русском театре в эпоху мировой войны и не изжитых полностью до сих пор и в советском театре, в частности в творчестве В. Э. Мейерхольда.

Следует указать, что Гарин и Локшина, очевидно, не предполагали лишать комедию Гоголя ее социальной заостренности. Вероятно даже они были преисполнены самых благих намерений, создавая галлерею уродов в своем фильме. Они, повидимому, думали, что чем более отвратительными покажутся зрителю персонажи гоголевской комедии, тем более острой окажется их критика николаевской России. В этом предположении таилась серьезная ошибка: герои гоголевских произведений страшны как раз не своей необыкновенностью, неповторимостью, а именно типичностью, тем, что они были самыми обыкновенными, рядовыми, неприметными людьми, десятки и сотни тысяч которых создавала страшная эпоха реакции.

«ЖЕНИТЬБА» по Гоголю. Арт. С. Каюков в роли Кочкарева

«Когда в романе или в повести,— писал Белинский, — нет образов и лиц, нет характера, нет типического, как бы верно и тщательно ни было списано с натуры все, что в нем рассказывается, читатель не найдет в нем никакой натуральности, не заметит ничего, верно подмеченного, ловко схваченного. Лица будут перемешиваться между собою в его глазах; в рассказе он увидит путаницу непонятных происшествий».

В этих словах, написанных в 1847 г., содержится приговор сегодняшней работе Гарина и Локшиной, в которой натурализм деталей находится в жестоком противоречии с реалистическим характером гоголевской сатиры, но зато смыкается с формалистическими трючками и эстетскими кадрами, в изобилии разбросанными в фильме.

Каждый образ в фильме «Женитьба» (исключение составляет образ Агафьи Тихоновны, о котором мы скажем особо) утрирован и шаржирован до предела. Эти образы сделаны одной краской: они не являются характерами, они олицетворяют в лучшем случае какую-либо одну черту характера: нерешительность — Подколесин, грубость и напористость прожженной канцелярской крысы — Яичница, жуликоватость — Кочкарев, развязность — Жевакин (кстати сказать, курительную трубку Жевакина, единственное его имущество, по словам свахи, режиссеры превратили почему-то в подворную трубу) и т. д.

Единственный образ, обладающий не линейной, одновначной характеристикой, а характеристикой объемной, — это образ Агафьи Тихоновны, созданный артисткой Латониной. Нельзя согласиться с трактовкой этого образа: глупую купеческую девку «на выдании», пользующуюся своей свободой для того, чтобы подыскать «благородного» мужа, в фильме превратили чуть ли не в героизм. Этот образ приподнят в фильме опять-таки в противовес гоголевской его трактовке, и вздорность Агафьи Тихоновны превращена в мечтательность. Но в пределах этого неправильного замысла Латонина играет хорошо и реалистично, создавая единственный живой, человеческий образ в галлерее уродов, представленных в фильме.

◆

Особого рассмотрения заслуживает изобразительная трактовка фильма.

Мы уже говорили о том, что грубый натурализм ряда эпизодов, физиологическая разработка темы сочетаются с эстетским построением фильма в целом, любованием деталями и каждым отдельным кадром. Почти каждый кадр фильма (воспользуемся словом, которое применяет художник) зализан до предела. Любой кадр, случайно вырезанный из негатива фильма и увеличенный, производит впечатление репродукции с картины или гравюры. Его композиция изыскана и закончена, в ней ничто не раздражает глаза, она спокойна и статична (даже кадр с Подколесиным, выпрыгивающим из окна второго этажа).

Хорошо ли это? На наш взгляд — плохо. Плохо потому, что это спокойствие и статичность, эта красивость кадра находятся в явном противоречии с идеей комедии, с ее ритмом и темпами. Плохо потому, что красивость кадра окончательно убивает сатирическое начало в фильме. Все безобразно и отвратительно в том мире, который рисует Гоголь в своей комедии. И когда режиссеры Гарин и Локшина и оператор Погорелый украшают этот мир, заставляют зрителей любоваться картинами этого мира — интерьерами, архитектурой и т. п., то они разрушают гоголевский замысел в той же степени, в которой разрушает его и неверная трактовка идеи и образов комедии.

Композиция фильма свидетельствует о том, что Гарин пришел в кинематографию прежде всего как театральный режиссер, не понявший всей разницы между театром и кинематографом, и как верный ученик В. Э. Мейерхольда.

В фильме почти отсутствуют общие и крупные планы, сочетание которых, монтаж, является одной из наиболее сильных, выразительных возможностей кинематографа. Фильм построен на средних неподвижных планах, примерно соответствующих по размеру сценической площадке, причем действие в них (планах), актерская игра развертываются по принципу театра. Театральная культура, критически усвоенная, конечно, необходима кинематографистам. Но здесь нельзя говорить о критическом усвоении театральной культуры. Театр, приемы театра механически перенесены в фильм, отличающийся от театрального спектакля лишь таким количеством быстро сменяющихся декораций, которое не допускает пока что театральная техника. Принципы театрального исполнения механически перенесены и в актерскую игру, отличающуюся чрезмерной для кинематографа условностью жеста и интонации. Принципы мейерхольдовского построения сценического эпизода использованы в частых актерских проходах в неподвижном кадре по диагонали и ломаной линии. Такое движение на сценической площадке вызвано ее ограниченностью. Но ведь в кинематографе оно живет лишь как формальный трюк, ибо там в нем нет никакой необходимости.

◆

В финале фильма Гарина и Локшиной есть почти символический кадр: персонажи комедии отправляются в погоню за Подколесиным, останавливаются около громадной лужи, преграждающей им путь, и их искаженное изображение в подернутой рябью воде возникает перед главами зрителей.

Именно так, отраженной в луже формалистических ухищрений возникает перед зрителем гоголевская комедия.

Попытка «реабилитировать» гоголевскую комедию, обессмысленную рядом формалистических постановок на театре, оказалась попыткой с негодными средствами. Постановку «Женитьбы» в кино постигла неудача потому, что режиссеры фильма не захотели или не могли учесть причины провала старых театральных постановок. Впрочем, в недостатках фильма нельзя винить одного только Гарина, впервые начавшего работать в кинематографии и не сумевшего еще преодолеть влияния своего театрального учителя В. Э. Мейерхольда.

Не меньшей представляется нам вина художественного руководителя постановки С. И. Юткевича и тех представителей ленинградской художественной общественности, которые просматривали материал фильма в репетиционном периоде и не увидели ошибок режиссерского замысла.

Кстати сказать, некоторые представители ленинградской кинообщественности и теперь, повидимому, недостаточно поняли причину неудачи Гарина и Локшиной. И. Трауберг в своей статье в «Киногазете» (от 11/IV с. г.) со всей серьезностью пытается переложить вину на Гоголя. «Блестящее формальное мастерство авторов,—пишет он,— растрачено на образ, не могущий вызвать к себе ни любви, ни ненависти»

И. Трауберг пытается скомпрометировать один из замечательнейших образов русской драматической литературы — образ Подколесина, лишь затем, чтобы сказать комплимент своим товарищам по студии. Подобная «критика» никак не поможет тт. Гарину и Локшиной понять свои ошибки и добиться их исправления.

«ЖЕНИТЬБА» по Гоголю

Режиссеры Э. Гарин и Х. Локшина. Оператор А. Погорелый. Мастерская С. Юткевича. Ленфильм. На фото: арт. Э. Гарин в роли Подколесина и арт. С. Каюков в роли Кочкарева

„ДУБРОВСКИЙ“*

О. ЛЕОНИДОВ

«Дубровский» — первый фильм из серии кинокартин, выпускаемых к 100-летию со дня смерти Пушкина. Выбор для экранизации именно этой повести надо признать удачным. «Дубровский», может быть, легче остальной пушкинской прозы укладывается в сценарные и фильмовые рамки. Как произведение с «разбойничьим» сюжетом, имеющее ряд традиционных положений романов о «благородном разбойнике», положений, обычных в литературе французских и английских романтиков (В. Скотт, Ш. Нодье), «Дубровский» изобилует напряженно развивающимся действием, каждый образ имеет определенную ярко выявленную «ведущую» черту характеристики. История борьбы знатного вельможи-самодура Троекурова с «бедным», но «независимым» дворянином Дубровским, борьбы, приводящей к разорению Дубровского, к выходу его сына вместе с дворовыми в «разбойники», содержит богатый материал для социально-политических обобщений.

Однако авторы фильма (сценаристы К. Державин и А. Ивановский и режиссер А. Ивановский) или не пожелали, или не сумели донести до зрителя пушкинские качества, пушкинскую тематику «Дубровского» во всей полноте и своеобразии; они предпочли переместить центр тяжести в ситуациях, образах и социально-политической направленности повести, они изменили пропорции пушкинской конструкции и на первый план выпятили далеко не основное в ней: мужицкий бунт против помещиков.

У Пушкина линия эта дается в чрезвычайно скупых, лаконичных образах. Характерно, что самый лагерь («крепость») бунтарей показан в повести лишь один раз и притом в финальной главе. До этих пор о разбойничьих набегах шайки Дубровского читатель узнает главным образом из слухов, «вестей», легенд. Авторы сценария пренебрегли этим приемом Пушкина и «материализовали» шайку с момента ее возникновения.

Для этого им пришлось дополнить Пушкина новыми, отсутствующими у него эпизодами и «купюровать», или «переосмыслить», ряд эпизодов наличествующих. Так появились в фильме налет на «путешественников», эпизод с офицером, попавшим в разбойничий стан, эпизоды ограбления поместий, причем все они даны в иной, более «кровожадной», чем у Пушкина, тональности. По Пушкину «начальник шайки славился умом, отважностью и каким-то великодушием»... «Дубровский нападает не на всякого, а на известных богачей, но и тут делится с ними, а не грабит дочиста. А в убийствах никто его не обвиняет»... По Ивановскому и Державину начальник шайки лишен всяких черт великодушия: грабит и правых и виноватых, расстреливает офицера за то, что он офицер, за то, что носит мундир (так, по крайней мере, понимает зритель эту введенную авторами «дополняющую» Пушкина сцену). Это в корне противоречит вложенному Пушкиным в уста А. С. Глобовой рассказу о встрече с Дубровским. «Дубровский был гвардейским офицером, он не захочет обидеть товарища». («Все слушали молча рассказ Анны Савишны, особенно барышни. Многие из них втайне ему доброжелательствовали, видя в нем героя романического, особенно Марья Кирилловна — пылкая мечтательница, напитанная таинственными ужасами Радклиф».) Правда, Троекуров пытается опровергнуть утверждение Глобовой, что она подлинно видела Дубровского, но несомненно одно: похождения Дубровского, как «героя романического», были именно в стиле рассказа Анны Савишны, а не в стиле введенной авторами фильма сцены расстрела.

Тема «Дубровского» (внутриклассовое столкновение обедневших дворян с выдвинутым дворовым переворотом вельможей и порождаемое этим столкновением «благородное разбойничество» разоренного дворянина) благодаря вольностям авторов сценария — изменилась. Главным героем кинофильма стал уже не Дубровский, а кузнец Архип, лицо у Пушкина эпизодическое, в фильме же призванное быть ведущим (он организатор восставших дворовых, он вождь «крестьянской стихии», вступающей даже в конфликт с «барином»-разбойником и требующей от него более решительных действий).

Лагерь Дубровского появляется в фильме несколько раз, что лишает его таинственности, «романичности». Самые «тройки» восставших дворовых поданы в фильме в таком количестве и таком качестве, что их стремительные, «всесокрушающие» проезды способны создать впечатление... гражданской войны.

Совершенно неприемлем сценарный конец «Дубровского»: его похороны с боевыми почестями. «Разбойники» несут гроб с «атаманом», одетым в парадный военный мундир, старая нянька ведет за гробом боевого коня своего воспитанника. Если авторов не удовлетворял канонический финал повести, они могли обратиться к пушкинским же вариантам, по одному из которых «учитель убегает с барышней», распускает свою шайку, поселяется в Москве. «Живет уединенно, форейтор его попадается в буйстве и доносит на Островского (с одним из шайки Островского)». Есть и другие пушкинские «планы программы, оглавления «Дубровского». Какие же основания, презрев все это, убивать Дубровского, так хоронить, как хоронят его сценаристы, а затем давать налет шайки на Троекурова? Дубровский Пушкина в вопросах революционной борьбы оказался дальновиднее авторов фильма, хотя «жил» больше ста лет назад. Ему была ясна обреченность шайки, ее гибельная изолированность, и он, прощаясь с восставшими дворовыми, «советовал и им переменить образ жизни».

В вариантах еще более определенно говорится о «роспуске» шайки («распущенная шайка»). Авторы фильма наивно полагают, что такая крестьянская шайка могла продолжать свое существование и после того, как ее деяния «обратили уж не на шутку внимание правительства»; они считают возможным кончать фильм угрожающим планом кузнеца Архипа с ружьем, направленным в зрительный зал.

Такое неумеренное революционизирование ситуаций повести, такая «переакцентировка» темы и ведущего образа искажают не только пушкинский замысел, но и реальную историческую обстановку. Терпит она (эта «переакцентировка») неудачу и по драматургической линии: сделанные авторами фильма «заплаты» не сливаются с тканью произведения — они заметны, они инородны.

А между тем в самой повести есть достаточно материала, который и без этих «заплат» обеспечивает ее «звучание» в наши дни, материала, органичного для социально-бытовой, социально-политической характеристики эпохи «Дубровского».

Возьмем хотя бы всю историю затяжной тяжбы Троекурова со

---

* Статьями О. Леонидова — «Дубровский» и С. Гинзбурга — «Гоголь, отраженный в луже» редакция журнала «Искусство кино» начинает обсуждение проблемы интерпретации классиков в кино.

стариком Дубровским из-за владения сельцом Кистеневкой. Ведь известно, что отправным пунктом для пушкинского замысла послужил судебный процесс бедного дворянина Островского с соседом. «Желая избегнуть ошибок в изложении судебного процесса, посредством которого богатый сосед оттягал у бедного имение, Пушкин пользовался советами одного московского дельца, ловкого юриста-практика; в его бумагах сохранилась заметка, относящаяся к ходу гражданского процесса» (Н. О. Лернер — «Проза Пушкина»). Перед авторами фильма стояла благодарная задача — развернуть показ страшных перипетий этого беззаконного дела: продажная совесть «чернильного племени», подкупы, застращивание судей неправедных и т. д. «Подъячие и судопроизводство того времени принадлежат к блестящим сторонам повести» (В. Белинский).

К. Державин и А. Ивановский пренебрегли этой возможностью и ограничились в фильме только финалом процесса, т. е. снизили, смазали один из важнейших социально-бытовых мотивов повести (есть предположение, что в связи с бытовыми сценами «Дубровского» Пушкин сделал и наброски о земском суде).

Самый конфликт между Дубровским и Троекуровым в фильме дается настолько скомканно, так «накоротке», что зритель, незнакомый с пушкинской повестью, остается в недоумении: из-за чего же собственно поссорились эти два персонажа, что толкнуло Троекурова на открытие «военных действий» против Дубровского?

Вся история разрыва сведена к одному проходному эпизоду в псарне. Псарня эта режиссером никак не обыграна. Где же «лазарет», где «богадельня» для больных собак под присмотром штаб-лекаря Тимошки? Ведь не просто псарня (как она показана в фильме), а именно знаменитая троекуровская псарня, усовершенствованная, псарня вельможи-самодура могла дать основание инциденту между стариком Дубровским и одним из псарей.

«Дубровский. Псарня чудная, — вряд людям вашим житье такое ж, как вашим собакам.

Псарь. Мы на свое житье благодаря бога и барина не жалуемся, а что правда, то правда: иному (голому) и дворянину не худо бы променять усадьбу на любую здешнюю конурку: ему было б и сытнее и теплее».

В фильме непосредственно после этого диалога идет сцена между заседателем Шабашкиным и Троекуровым, который сразу поднимает вопрос об отобрании имения у Дубровского. Пропущены эпизоды незаконной порубки леса Дубровского троекуровскими мужиками, поимки этих мужиков и захвата «трех неприятельских лошадей», т. е. вся пушкинская мотивировка решения Троекурова «изничтожить» непокорного соседа.

«Старинный быт» русского дворянства в лице Троекурова изображен с ужасающей верностью», — писал В. Г. Белинский о пушкинской повести.

По определению В. О. Ключевского Троекуров — «постаревший петиметр в отставке, приехавший в деревню дурить на досуге... Троекуровы родились при Елизавете, процветали в столице, дурили по захолустьям при Екатерине II, но посеяны они еще при Аннах. Это — миниатюрные провинциальные пародии временщиков столицы, которых превосходно характеризовал гр. Н. Панин, назвав «припадочными людьми». «Как увидишь его, — говорил местный дьячок, — страх и ужас. А спина сама так и гнется, так и гнется»...

А. В. Ивановский опустил все характерное в образе Троекурова: все проявления его самодурства и барской праздности (кроме эпизода с медведем). А ведь в повести есть материал для раскрытия этой фигуры.

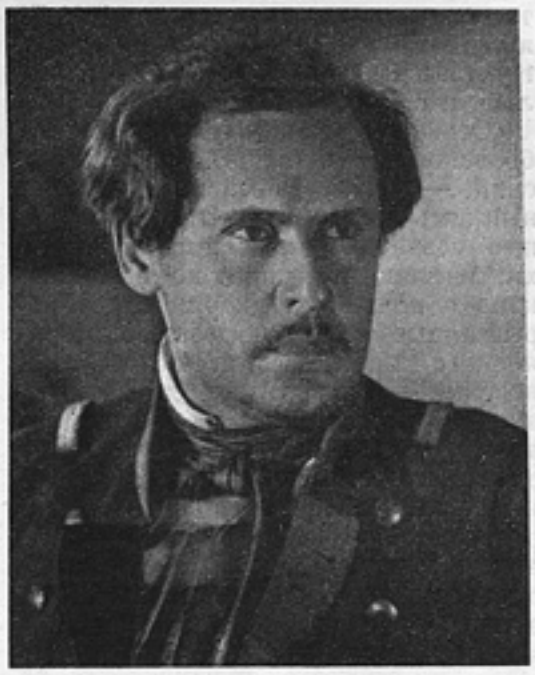
«Несмотря на необыкновенную силу физических способностей, он (Троекуров) раза два в неделю страдал от обжорства и каждый вечер бывал навеселе. В одном из флигелей его дома жили 16 горничных, занимаясь рукоделиями, свойственными их полу. Окна во флигеле были загорожены деревянной решоткою, двери запирались замками, от коих ключи хранились у Кирила Петровича. Молодые затворницы в положенные часы сходили в сад и прогуливались под надзором двух старух. От времени до времени Кирила Петрович выдавал некоторых из них замуж, и новые поступали на их место».

«Всегдашние занятия Троекурова состояли в разъездах около пространных его владений, в продолжительных пирах и в проказах, ежедневно притом изобретаемых, и жертвою коих бывал обыкновенно какой-нибудь новый знакомец».

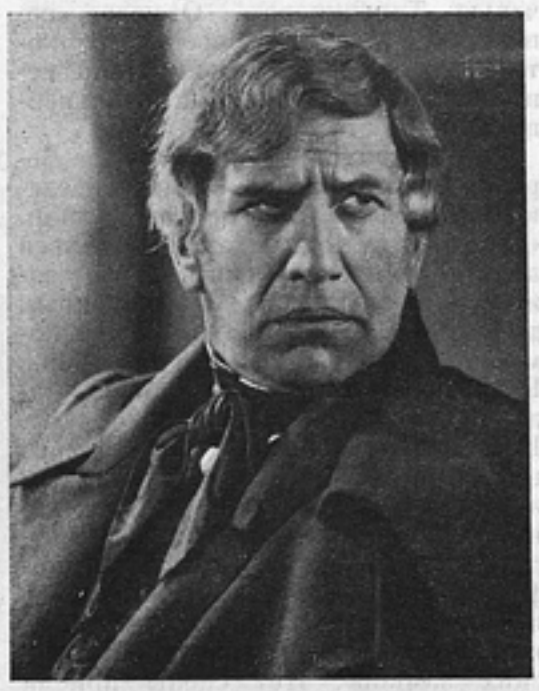
Почему А. В. Ивановский не «обыграл» (как уже отмечено выше) псарню Троекурова, почему опустил такую колоритную подробность, как его «медвежьи» забавы.

«На дворе у Кирила Петровича воспитывались обыкновенно несколько медвежат и составляли одну из главных забав покровского помещика. В первой своей молодости медвежата приводимы были ежедневно в гостиную, где Кирила Петрович по целым часам возился с ними, стравливая их с кошками и щенятами. Возмужав, они бывали посажены на цепь в ожидании настоящей травли. Изредка выводили пред окна барского дома и подкатывали им порожнюю винную бочку, утыканную гвоздями; медведь обнюхивал ее, потом тихонько до нее дотрагивался, колол себе лапы, осердясь, толкал ее сильнее, и сильнее становилась боль. Он входил в совершенное бешенство, с ревом бросался на бочку, покамест не отымали у бедного зверя предмета тщетной его ярости. Случалось, что в телегу впрягали пару медведей, волею и неволею сажали в нее гостей и пускали их скакать на волю божию».

Выпала из фильма характеристика Троекурова, ос-



Засл. арт. Б. ЛИВАНОВ в роли Дубровского



Нар. арт. Н. МОНАХОВ в роли Троекурова

Арт. Н. ВОЛКОВ в роли Архипа

тался позирующий, расхаживающий и разъевжающий «фигурант». То же самое получилось с Верейским.

«Особенно удался Пушкину в «Дубровском», — пишет В. О. Ключевский, — князь Верейский, достойный зять Троекурова. Это — настоящее создание екатерининской эпохи, цветок, выросший на почве закона о вольности дворянства и обрызганный каплями росы вольтерьянского просвещения. Князь Верейский — едва ли не самый ранний экземпляр новой разновидности нашего типа, которая развелась очень быстро. Подобными ему людьми до скуки переполняется высшее русское общество с конца царствования Екатерины. За границей они растрачивали богатый дедовский и отцовский запас нервов и звонкой наличности и возвращались в Россию лечиться и платить долги. Князь Верейский жил за морем и, приехав умирать в Россию, напрасно пытался оживить угасшие силы и затеями сельской роскоши и расцветшей на сельском приволье дочерью Троекурова... Отсюда «непрестанная» скука Верейского, которая с его легкой руки стала непременной особенностью дальнейших видов этого типа».

В повести Троекуров угощает Верейского «смотром своих заведений» и ведет на псарный двор. «Но князь чуть не задохся в собачьей атмосфере и спешил выйти вон, зажимая нос платком, опрысканным духами». Не понравился Верейскому и «странный сад» Троекурова. Верейский «любил английские сады и так называемую природу»... Всех этих черт образ Верейского в фильме лишен. Ему придана режиссером единственная отличительная черта (кстати, у Пушкина отсутствующая): он изъясняется по-французски (хотя «англоман»). Не использован в фильме и показ имения Верейского «во вкусе английских замков». Нет сцены приема Верейским Троекурова с Машей, а ведь эта сцена в социально-бытовом смысле чрезвычайно ценна (бытовой уклад «англомана», культурного, «передового» помещика замечательно контрастировал бы с бытовым укладом обжоры и дикаря Троекурова). И тем разительнее было бы раскрытие звериного «нутра» этого внешне культурного человека: его насильственный брак с Машей («мысль ее лишиться слишком для него тяжела... он не в силах согласиться на свой смертный приговор»... но легко соглашается на смертный приговор Маши).

И в итоге — старинный быт русского дворянства показан в фильме не «с ужасающей верностью», как у Пушкина, а с ужасающей поверхностностью.

О «неправде», привнесенной режиссером и сценаристами в характеристику Владимира Дубровского, мы уже говорили выше, отмечая искажение пушкинской темы. К этому можно добавить еще немало.

Прежде всего — экспозиция Владимира. В фильме она дается в вымышленном эпизоде столкновения с камердинером Гришей, тогда как у Пушкина гораздо более сильная и впечатляющая сцена.

«Однажды вечером, когда несколько офицеров сидели у него, развалившись по диванам и куря из его янтарей, Гриша, его камердинер, подал ему письмо, коего надпись и печать тотчас поразили молодого человека. Он поспешно его распечатал».

Из письма Владимир узнает о болезни отца, о переходе их имения к Троекурову. И тут начинается перелом в этом «расточительном и честолюбивом» корнете гвардии. «Владимир упрекал себя в преступном небрежении». Оставшись один, он закурил трубку и погрузился в «глубокие размышления». Эти «глубокие размышления» продолжаются и в деревне, когда Дубровский должен оставить дом виновнику смерти отца и своей нищеты. Толчком к поджогу дома является у Владимира воспоминание о матери (ее портрет, ее письма к мужу, письма, в которых она радовалась «ранним способностям» Владимира и «предвидела для него счастливую и блестящую будущность»).

Эту пушкинскую мотивировку, этот перелом А. В. Ивановский из фильма выкинул и никак не объяснил противоречия между «гусарским» началом Дубровского и его последующими, далеко не гусарскими поступками.

Выкинута пушкинская мотивировка «тайных намерений» Владимира Дубровского, явившегося под видом француза-воспитателя в дом Троекурова. Вспомните это место у Пушкина — признание Владимира Маше Троекуровой:

«— Не бойтесь, ради бога, вы не должны бояться моего имени. Да, я тот несчастный, которого ваш отец лишил куска хлеба, выгнал из отеческого дома и послал грабить на больших дорогах. Но вам не надобно меня бояться — ни за себя, ни за него. Все кончено. — Я ему простил. Послушайте, вы спасли его. Первый мой кровавый подвиг должен был свершиться над ним. Я ходил около его дома, назначая, где вспыхнуть пожару, откуда войти в его спальню, как пресечь ему все пути к бегству. В ту минуту вы прошли мимо меня, как небесное видение, и сердце мое смирилось,— я понял, что дом, где обитаете вы, священ, что ни единое существо, связан с вами узами крови, не подлежит моему проклятию. Я отказался от мщения, как от безумства. Целые дни я бродил около садов Покровского в надежде увидеть издали ваше белое платье. В ваших неосторожных прогулках я следовал за вами, прокрадываясь от куста к кусту, счастливый мыслию, что вас охраняю, что для вас нет опасности там, где я присутствую тайно. Наконец, случай представился. Я поселился в вашем доме».

Никаких этих «тайных намерений» и вообще никаких намерений в сценарии нет. И потому непонятно, зачем понадобилось Дубровскому превращаться в Дефоржа и проникать в дом своего злейшего врага. Исчезает также благодаря этому драма Дубровского: его борьба между чувствами мести и любви.

Особенно обеднена авторами фильма фигура Маши Троекуровой.

«Всего лучше (в повести «Дубровский»), — пишет В. Г. Белинский,— характер героини, по преимуществу русской женщины. Уединенная жизнь и французские романы сильно развили в ней не чувство, не страсти, а фантазию, и она считала себя действительно героиней, готовой на все жертвы для того, кого полюбит. Покуда приходилось только играть в роман, она делала возможные безумства, но дошло до дела — и она принялась за мораль и добродетель. Быть похищенной любовником-разбойником у алтаря, куда насильно притащили ее, чтобы обвенчать с развратным старичишкой, казалось для нее очень «романтическим», следовательно, чрезвычайно заманчивым. Но Дубровский опоздал, и она втайне этому обрадовалась и разыграла роль верной жены, следовательно, опять героиня»...

Маша, повторяющая Владимиру Дубровскому слова Татьяны Онегину: «Князь — мой муж... теперь поздно», думается нам, не только «разыграла» роль верной жены. Весь политический строй, весь домостроевский бытовой уклад делали положение Маши безвыходным после того, как «священник, не дождавшись ее ответа, произнес невозвратимые слова». «Я не обманывала, — говорит она Дубровскому, когда тот хочет освободить ее. — Я ждала вас до последней минуты, но теперь, говорю вам, теперь поздно». Поздно потому, что клятва дана, венчание состоялось. Можно в трактовке Маши соглашаться с Белинским, можно, думается, итти и по намеченной нами линии, но, во всяком случае, надо наполнить этот образ реальным содержанием. Ивановский же делает из Маши «парфюмерную» барышню. Чего стоит, например, дважды повторяемый кадр, когда Маша читает книгу при свече! Эта карт-постальная «красивость», эта рубашечка, кокетливо сползшая с округлого плеча, — вот и вся «трактовка» пушкинской девушки начала XIX в., пушкинской девушки, в какой-то мере перекликающейся с Татьяной.

Авторами фильма выкинута вся история с «арестом» Маши, запертой отцом в ее комнате, и все события, связанные с перехваченным кольцом — знаком Дубровскому от Маши спешить к ней на помощь, спасти ее от брака с нелюбимым стариком.

Эта «купюра» обедняет одно из напряженнейших в мелодраматическом смысле мест повести и опять-таки, как в скомканном эпизоде судебного процесса, снижает социально-бытовую направленность произведения. Рабское, унизительное положение девушки, обреченной на ненавистный брак, обрисовано здесь с удивительной силой. «Она была под арестом». «Арестованной» и обвенчали Машу.

Вместо того чтобы развивать те социально-бытовые черты, какие щедро разбросаны в повести (тяжба, положение женщины, самодурство вельможи, беззаконие), авторы фильма, как сказано выше, стали «присочинять» к Пушкину свои сцены и искажать пушкинские. Мы считаем, что делать этого не следовало.

Режиссерская работа А. Ивановского в этом фильме отличается схематизмом, поверхностностью. И в построении кадров и в развитии драматических ситуаций режиссер не идет дальше иллюстративного показа отдельных мест повести, ни мало не заботясь об органической связи между ними, о мотивации поступков, о выявлении характеров.

Характерно пренебрежение режиссером ряда пушкинских подробностей. Насколько тоньше, например, изображен Пушкиным, чем Ивановским, пьяный разгул приказных, захвативших дом Дубровского. Пушкин не показывает их, а дает отраженно, на звуках, которые доносятся до Владимира. («Голоса подъячих доходили до него — они хозяйничали, требовали то того, то другого и неприятно развлекали его среди его печальных размышлений».) Владимир видит только финал попойки. («В зале приказные спали на полу. На столе стояли стаканы, ими опорожненные... Владимир с отвращением прошел мимо них в переднюю».) Насколько же это сильнее, насколько кинематографичнее, чем натуралистическая попойка в фильме — с вымышленными «многолетиями», пением и танцами!

Или такая «деталь». В повести Дубровский встречается с Дефоржем в доме смотрителя как проезжий с проезжим. И в этой ситуации понятен сговор о документах, покупка их за 10 000 (по Пушкину смотритель только догадывается, что проезжий офицер — Дубровский, догадывается, когда коляска Дубровского уже уехала).

В фильме эта сцена идет во время вооруженного налета Дубровского на почтовый тракт. Дубровский в маске. И в такой ситуации бессмысленен сговор с французом: он или бежал бы при виде разбойника, или без всякого выкупа отдал бы ему все свои документы.

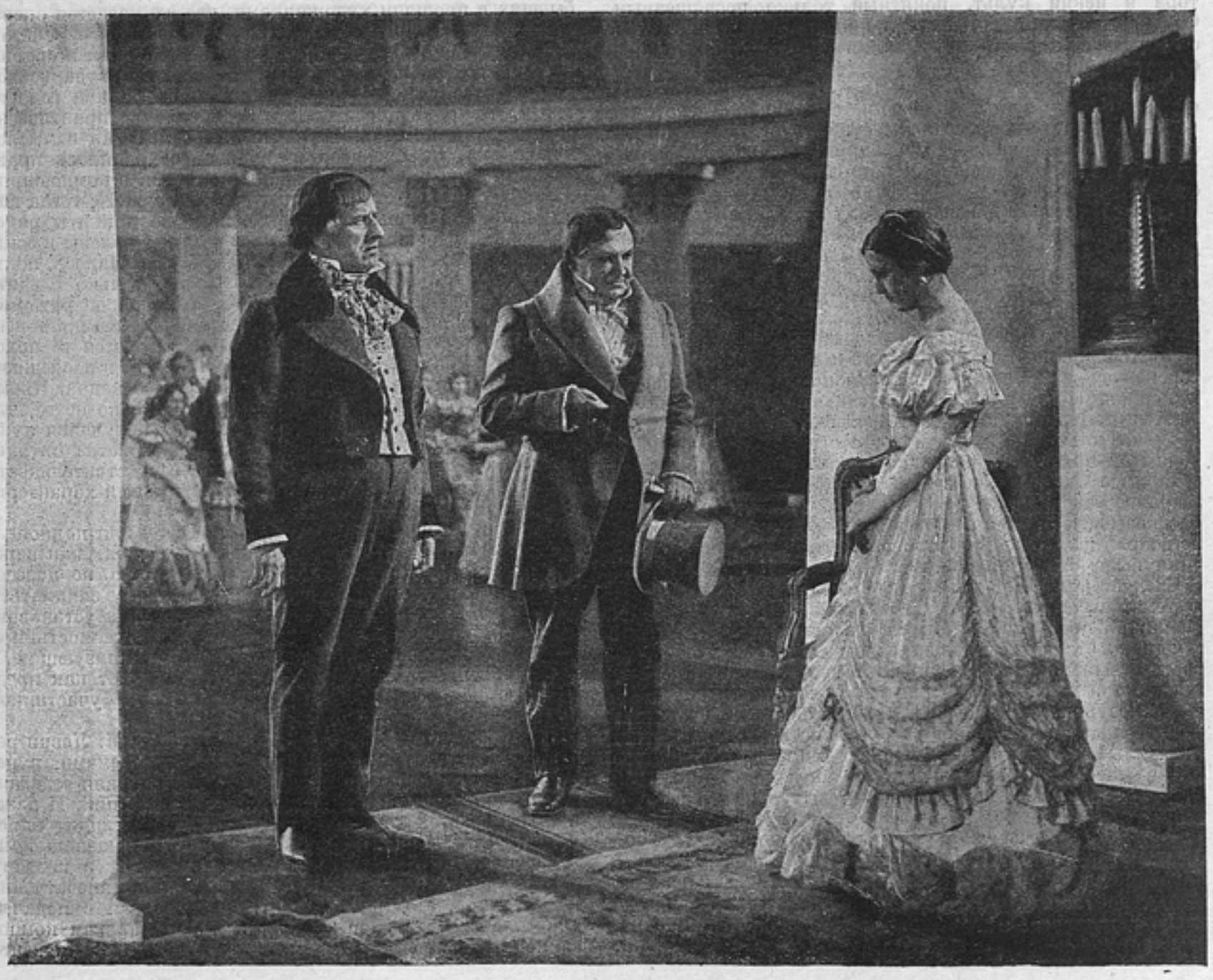
Кстати сказать, Ивановский выбрасывает из фильма маленького Сашу. Непонятно, к кому же воспитателем был приглашен Дефорж и кого «воспитывает» Дубровский.

К исполнению ролей в «Дубровском» были привлечены крупнейшие театральные актеры. Их внешние данные, их дарования, их обширный театральный и кинематографический опыт позволяли рассчитывать на бесспорную удачу. Однако и отсутствие ситуаций, в которых наиболее полно раскрывается каждый образ, и искажение пушкинских характеристик снизили возможности исполнителей.

Фильмовая ложность образа Владимира Дубровского лишила заслуженного артиста Б. Н. Ливанова «пружины», «стержня» его роли, толкнула на фальшь, на повирование. Обречен на «резонерство» и народный артист Н. Ф. Монахов (Троекуров). Красочнее других оказался народный артист В. Р. Гардин (Верейский), но дальше удачно найденных внешности и речевых приемов артист пойти не мог, ибо режиссер и сценаристы отняли у князя Верейского все, чем можно расцветить роль.

«ДУБРОВСКИЙ»

Режиссер А. Ивановский. Оператор А. Сигаев. Ленфильм. На фото: нар. арт. Монахов в роли Троекурова, нар. арт. В. Гардин в роли князя Верейского и арт. Григорьева в роли Маши



ПРАВО НА ТВОРЧЕСТВО

Ю. ФОГЕЛЬМАН

Эпиграфом к этой статье следовало бы взять следующее бесспорное положение: «Киноискусство — синтетично». Творчество драматурга и режиссера, актеров и оператора, художника и композитора — вот те основные компоненты, из которых возникает кинопроизведение как явление синтетического искусства.

Естественно, что повышение качества кинопроизведения в целом возможно только при условии полноценного и гармоничного роста всех его отдельных компонентов. Признавая за творчеством режиссера и драматурга безусловно ведущую роль в создании кинопроизведения, не следует забывать, что именно творческой деятельностью оператора кинопроизведение получает свою кинематографическую материальность, свое изобразительное выражение.

Во времена, не столь отдаленные, в советской кинематографии еще были люди, считавшие оператора только техническим работником, задачей которого является снять картину так, чтобы она была более или менее отчетливо видна при проекции ее на экран. И, наоборот, люди, чрезмерно увлекавшиеся формой, переоценивали значение изобразительного компонента и уводили операторское искусство в сторону изыска и эстетства, доводя его до художественной абстракции и превращая творчество оператора в некий культ, понятный только посвященным. От первых ничего хорошего в кино не осталось, вторые способствовали росту формалистических тенденций у ряда советских киномастеров.

Сегодня значение и существо операторской работы определилось с достаточной полнотой, однако некоторая неясность в этом вопросе все же существует. Поэтому представляется совершенно необходимым и своевременным поставить на обсуждение некоторые вопросы операторского творчества.

На тематическом совещании 1935 года режиссер Л. Трауберг приговорил к расстрелу лихачей из «Юности Максима» как некое напоминание о былых формальных увлечениях. Его мечта — убрать из картины крупный план Максима ввиду его значительной внешней выразительности и потому, что он запоминается зрителем. Г. Козинцов в своей очень интересной работе об Андрее Москвине («Советское кино» № 11) пришел к выводу, что «операторское искусство покончило с живописью и фотографией», что «влияние живописи — пройденный этап», что «уничтожается диференциация между отдельными кадрами», и объявил «стыдной» эффектную фотографию. К этим выводам он пришел на основании своего опыта работы над «Юностью Максима», к которой они с Москвиным подошли, «заранее условившись даже о самых возвышенных вещах рассказывать сниженным тоном». В результате — «никто не вскрикивал и не аплодировал Москвину», так как картина была снята прозой.

Следует полагать, что не «заранее принятое решение», а тема, материал «Юности Максима» определили для Москвина прозу как метод изображения.

Однако это вовсе не значит, что советские кинооператоры отныне должны говорить только языком прозы и именно она должна стать для них обязательным каноном. Если лозунг незаметности фотографии и «эффективности формы» кинопроизведения рассматривать с точки зрения указанных выводов, то нетрудно будет притти к отрицанию права оператора на творческую активность. Другими словами, оператор, как художник, вынуждается к самоотречению.

Советское киноискусство — искусство социалистического реализма, охватывающее такое многообразие тем и явлений и раскрывающее их во всем многообразии жанров, не потерпит монополии прозы как единственного метода изобразительного выражения фильма; оно, несомненно, заговорит и языком прозы, и языком поэзии, и лирикой, и романтикой в зависимости от поставленной перед художниками тематической задачи. И даже «эффектная» фотография в хорошем понимании может сыграть положительную роль, будучи уместно и правильно использованной.

Следует помнить, на какой высоте находится изобразительная культура таких классических произведений советского киноискусства, как «Броненосец Потемкин», «Мать», «Конец С.-Петербурга», и многих других. Разве огромная сила «Чапаева» не была бы еще мощнее, если бы в «Чапаеве» не было излишней скромности в изобразительной трактовке, а вся картина была бы снята на уровне отдельных прекрасных кадров, так запомнившихся зрителю?

В журнале «Советское кино» (№ 11 за прошлый год) напечатана статья художника М. Левина, подытожившая весьма интересный опыт его работы над картиной «Подруги» в качестве художника и сорежиссера. Естественно, эта статья не грешит недооценкой изобразительных элементов картины, наоборот, М. Левин вопросы изобразительного стиля поднимает на должную высоту. Более того, он приходит к выводу о необходимости наличия в группе изорежиссера, оформляющего изобразительный стиль картины. Исключение он делает только для режиссеров, бывших в прошлом художниками, что же касается операторов, то их он, объективно говоря, сбрасывает со счетов. Действительно, приведенный в статье материал и сравнение приведенных там же предварительных зарисовок кадров с соответствующими кадрами из фильма говорят о том, что роль операторов в этой картине практически сводилась к простой, технической реализации замыслов художника. За оператором, видимо, сохранилось право только каких-то незначительных поправок в композиции, в ракурсе, каких-то небольших доделок в свете, тогда как все принципиальные решения были уже приняты ранее в беседах художника и режиссера и представлены в эскизах и макетах. В дальнейшем М. Левину оставалось, пользуясь правом «контроля через глазок», только следить за точностью воспроизведения его замыслов оператором. Вообще говоря, такой контроль не может быть полноценным, ибо все-таки в руках оператора остаются те полоборота панорамной ручки, которые он делает в последнюю минуту и которые определяют линию среза кадра. Кроме того видимый контролером кадр — это далеко не то, что мы видим позже на экране, так как для получения нужного результата оператор учитывает и свойства оптики, и момент глубины резкости, и цвет, и светочувствительность пленки, и выбор фильтра с соответствующей характеристикой, и многое другое.

Совершенно очевидно, что изорежиссеру для полноценной работы необходимо быть оператором, а так как переучивать художников на операторов — явно не целесообразно, то будет правильнее всего каждому заниматься своим участком работы. Общность творческих установок, взаимная помощь, тесный контакт и сработанность при строгом разграничении функций, под организующим и направляющим руководством режиссера — вот как представляются оператору взаимоотношения участников съемочного процесса.

Тему большинства эпизодов в «Подругах» М. Левин решил весьма острыми изобразительными приемами, в результате чего возникла нарочитость и излишняя «сделанность» большинства композиционных построений. И даже нарушение этой «сделанности» зачастую выглядит нарочитым. Стремление к максимальному выражению темы в изображении привело к обобщениям темы, и поэтому трактир в «Подругах» производит на зрителя впечатление не трактира, а некоей мрачной преисподней с подачей алкогольных напитков. Скупость и рационализм композиционных элементов превратили комнату бабки в нечто

среднее между тюремной камерой и склепом. Отсутствие жизненной простоты, усложненность трактовки, некоторый схематизм — все это мешает зрителю воспринимать происходящее на экране как нечто реальное и жизненное. Изобразительный компонент входит в противоречие с простым и искренним тоном «Подруг», ломает «обтекаемость» картины то сложностью композиционных построений трактира, то условностью «избушки» или схематизмом комнаты бабки, то нарочитой, внешней несделанностью эпизода Силыча с ребятами. В то же время ряд вещей в картине решен кинематографически блестяще, например, эпизод прорыва поезда через фронт белых.

С этой точки зрения работа оператора Величко над его первой картиной «Семеро смелых» лежит значительно ближе к стилю социалистического реализма, так как она не претенциозна. Она просто и органично влита в общий ансамбль всех компонентов картины. Оператору Величко еще много нужно работать над композицией кадра, которая у него часто грешит элементами случайности, особенно в общих планах натуры. Ему нужно преодолеть некоторую пассивность, нейтральность света в павильонах, ему следует более целесообразно строить движение в кадре. Однако наличие этих недостатков не умаляет здоровых и правильных тенденций творчества Величко. Стремясь к художественной простоте и скупости, оператор показал Арктику суровой и красивой.

Излишне красиво снята природа.

«Джульбарс» и «Золотое озеро» получились зрительно выразительными картинами. Красота природы ни в какой мере не противоречит замыслам картин. Это красота действенная и осмысленная, показывающая величие и многообразие нашей страны. В этих картинах изобразительная выразительность оказалась неизмеримо выше остальных компонентов, в то время как и сценарий и актерское исполнение с трудом удовлетворяют минимальные требования. Значительная доля успеха этих картин лежит именно в высоком качестве фотографии, которую зритель ценит и понимает. Нигде Шеленков, прекрасный мастер пейзажа не позволил себе оскорбить вкус зрителя впечатлением бутафорности в натурном эпизоде, что часто случается при досъемке натуры в павильоне. Точное знание техники, владение светом и другими элементами позволили оператору в совершенстве воссоздать натуру даже в стенах фабрики.

В картине «У самого синего моря», трактующей тему любви и дружбы, оператор М. Кириллов работает на материале людей рыбацкого колхоза и нашего советского «синего» моря. Работа оператора в этой картине очень видна и запоминается как значительное произведение изобразительного искусства, возникшее в полном соответствии и в органической связи с темой картины. И море и люди не имеют для оператора самодовлеющего значения, не являются материалом для построения изокомпозиций. Зритель видит осмысленную и действенную красоту, свободную и жизненную, воспроизведенную кинематографически.

При гармоничном росте всех компонентов высокое качество изображения не нарушит «обтекаемости» формы кинопроизведения, если оно будет построено на основах единства темы и жанра, если оператор не переоценит значения формы. В работе оператора не должно быть прямого копирования живописных образцов, но оператор имеет право правильное решение той же темы в живописи переносить на экран, как это сделал Головня в «Прогулке заключенных», или оператор Погорелый, решивший эпизод сватовства в «Женитьбе» в духе «Разборчивой невесты» художника Федотова. Поэтому для оператора важно изучение живописи, графики и других смежных кино областей искусства. Неверно считать, что при режиссере и операторе должен быть наблюдатель-художник и ему оператор должен передоверять свои творческие функции. Сам оператор должен стать изохудожником.

Можно быть уверенным, что в своих ближайших работах передовой отряд заслуженных мастеров советского операторского искусства — Москвин, Тиссэ, Головня — покажет образцы «обтекаемости» формы и простоты, несущие высокие изобразительные качества.

Рядом с ними работает ряд художников, принадлежащих к молодому поколению операторов. Это поколение свободно от традиций дореволюционной школы. В их биографии нет формалистического прошлого. Они не увлекаются «философски» светом и «диалектическим» ракурсом. Они не переоценивают техники, но стремятся к овладению ею, так как художественное качество и простота достигаются сложными и трудными путями.

Поэтому советский оператор должен быть вооружен самой передовой, самой высокой техникой.

Оператор обязан хорошо знать теорию и практику кино. Он должен изучать свет, «динамический» свет, ибо, как правильно говорит Анатолий Головня, «кинопроизведение нужно не фотографировать, а кинематографировать».

«ДЖУЛЬБАРС» Режиссер В. Шнейдеров. Оператор А. Шеленков. Межрабпомфильм.

ЯНИНА ЖЕЙМО

Г. КОЗИНЦОВ

ЯНИНА ЖЕЙМО

Хочется верить, что в этот вечер особо ярко горели лампы тобольского цирка, особо громко играл матчиш пожарный оркестр и от грома аплодисментов качалось полотняное небо.

Хочется верить, что именно так приветствовал тобольский цирк выход на арену 6 Жеймо 6. Для славного циркового семейства это был великий вечер. Прошлым вечером выступали только 5 Жеймо 5. В этот же вечер свади 5-й Жеймо шагала и била в барабан 6-я. 6-й Жеймо было 3 года.

Именно так весной 1912 г. началась работа одной из лучших советских киноактрис. Трех лет отроду, с турецким барабаном на животе, под лихие звуки матчиша вступила в искусство Янина Жеймо — музыкальный эксцентрик.

Дальнейшее развивалось ослепительно. Год спустя 4-летняя балерина исполняет сольный танец «ойра-ойра». Правда, завистники и интриганы утверждают, что однажды она свалилась за барьер, но у какой балерины не случается техническая неточность? Еще год спустя танцовальная площадка переносится на спину лошади, и мадемуазель Жеймо с отцом исполняет «па-де-дё».

Тобольск становится слишком узок для разнохарактерной актрисы. «Королеву цирка» вывозят в Тюмень, Барнаул, Уфу. В Уфе происходит измена цирку. Янина Жеймо приобщается к высокому искусству театра, исполняя вальс и тус-теп в местном опереточном театре. Выяснив историю рода Волапюк и значение слова «пупсик», Жеймо преодолевает это недолгое увлечение молодости и возвращается в цирк. По всей Сибири странствуют 6 Жеймо 6. Из города в город перевозятся корзины с играющими поленьями, костюмы с блестками и добротные остроты тысячелетней давности. За годы странствования в Жеймо укрепляются 2 основных понятия: 1) искусство—это прежде всего упорный труд, 2) актер играет для зрителя, и зрителю должно быть радостно от его игры. Как много товарищей Жеймо не понимают этих истин еще до сегодняшнего дня, а Жеймо если не понимала, то уже чувствовала их на 4-м году жизни...

Я не ошибусь, утверждая, что почти у всех людей советской кинематографии первой любовью в искусстве был цирк. Мы любили мужество и ловкость, сияние блесток, размалеванные лица, яркий свет и духовой оркестр. Мы ощущали вековую традицию народного искусства в «рыжем» и учились ритму и чувству формы у жонглеров, фокусников, акробатов. Литературные и живописные реминисценции преследовали нас. Мы вспоминали трагическую ги-

6 ЖЕЙМО 6. Первое выступление 3-летней Янины Жеймо в цирке

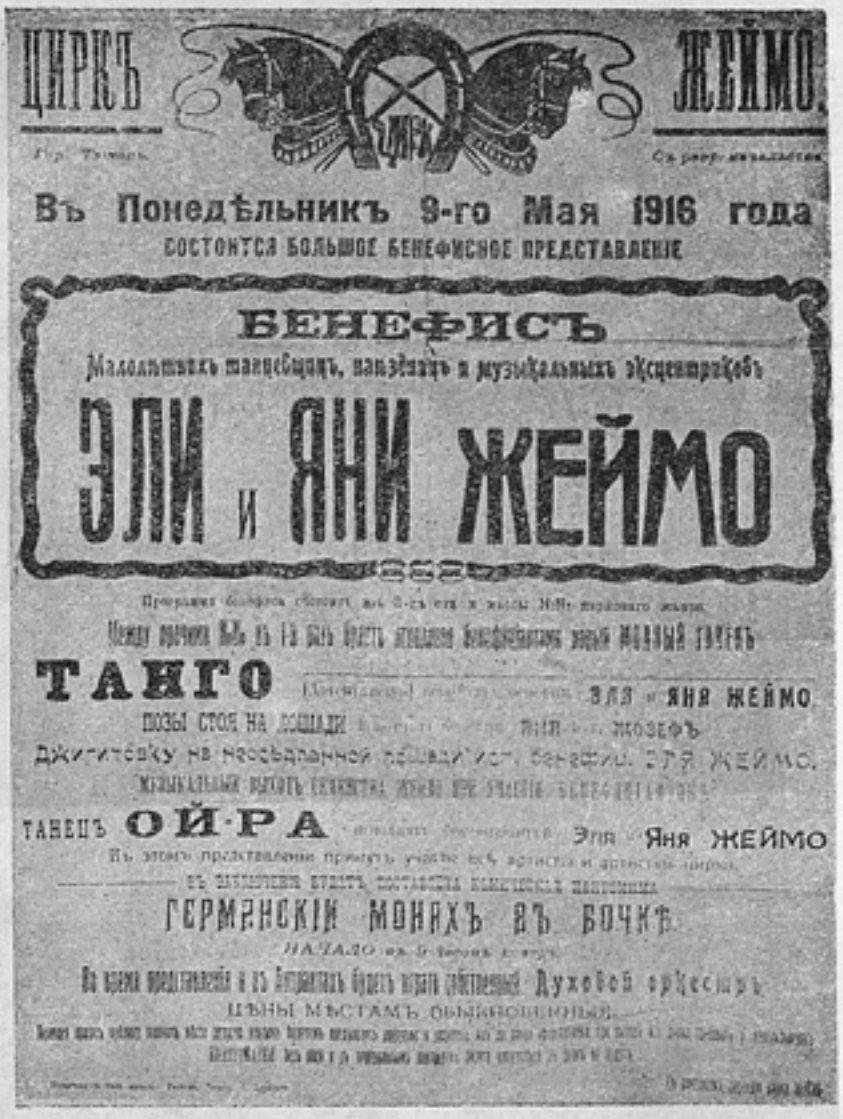
бель Земгано, голубой вальс четырех чертей и готические фигуры бродячих комедиантов Пикассо. Полетчик Руденко были ближайшим помощником Эйзенштейна, клоуны Фернандес и Фрико были первыми моими учителями в искусстве. Серж, Арманд и Череп активно участвовали в организации и работе «ФЭКСа». Клоун Жорж привел в «ФЭКС» 15-летнюю Жеймо. Цирковое прошлое обеспечило ей немедленный прием, внимание, любовь. Мы еще до сих пор не занялись как следует быть историей кинематографии и историей кинематографического актерского искусства. Когда займемся, то выясним, что не на голом месте возникла кинематография, что игра лучших американских актеров возникла как продолжение вековых традиций. Через мюзик-холл, цирк и бульварные театры подхватил кинематограф опошленные и загрязненные в конце XIX и начале XX в. традиции народного театра. Воскресли в комических Мак Сеннета пантомимы театра Funambules; образы Пиксерекура, Деннера и Дюканжа еще раз заиграли в мелодрамах Гриффита, и наконец в блистательных работах Чаплина нашел свое последнее завершение великий мим Гаспар Дебюро. Советская кинематография, являющаяся наследницей лучшего в мировой кинематографии, не могла пройти мимо всего этого. На скрещении влияний так называемого бульварного (а по сути дела продолжающего традиции народного) театрального искусства—искусства мелодрамы, пантомимы, цирка —и искусства американской кинематографии возникла в первые годы своего существования советская кинопедагогика. Работа над идейной высотой картин, влияние культуры советского театра и литературы и главное огромные успехи социалистического строительства и связанный с этим гигантский культурный рост страны заставляли день за днем критически пересматривать весь этот багаж, отбрасывая лишнее и двигаясь вместе с производством, строить уже свою, советскую методологию.

Для того чтобы понять секрет успеха сегодняшних работ Жеймо, нужно понять условия ее роста, методы ее учебы, стилистику ее первых работ.

Тусклости чувств и сниженному натурализму образов ханжонковской кинематографии, еще продолжавшихся по инерции в первые годы кинематографии советской, мы противопоставили взвинченность эмоций романтической мелодрамы и заостренную стилистику гротеска. Развязной халтуре подрабатывающих в кинематографе в летнее время актеров мы противопоставили профессиональное кинематографическое мастерство. Творческая борьба развернулась с необыкновенной силой. Перегиб был неминуем. Он выразился в стремлении найти некий философский кинематографический камень, превращающий все элементы в чистый кинематограф. Отсюда возникли пресловутый гиперболизм монтажа, эмоциональная (якобы играющая вместо актера) фотография, и отсюда же возникли поиски «девственной чистоты кинематографической игры». Однако зерно истины в этом преувеличении было. В те годы молодому искусству необходимо было стать на собственные ноги, понять законы и возможности своей выразительности. Актерам нужно было овладеть внутренней техникой мгновенной возбудимости, мастерством выразительности еле заметных переходов и мельчайших движений, научиться относиться к играемому куску как к элементу, а не как к решающей сцене. Недоучет всего этого приводил к чудовищному переигрыванию, фальши, беспомощности.

Прекрасная физическая подготовка, цирковая привычка к учету каждого делаемого движения, любовь к точной форме и работе в ритме облегчили Жеймо кинематографическую учебу. Годы странствования помогли создать запас материалов для работы. Однако, если бы эта работа была бы только учебной, Жеймо ожидал бы несомненный формалистический тупик. Формально блистательно сыгранный ею эпизод подручной портного в «Шинели» показывал абсолютную выразительность, мастерство, своеобразие, но дальнейшее развитие этих оторванных от реальности приемов игры привело бы ее к мертвой стилизации. Как учебный этап — это было для нее полезно, как дальнейший творческий путь — оказалось бы вредно.

Счастье Жеймо (а также и ее руководителей) было в том, что наша педагогика развивалась вместе с производством, в производстве все сильнее и сильнее становился примат советского революционного содержания. Но это был путь к социалистическому реализму, а не к «обывательскому реализму» Ханжонкова. Ярко романтическую игру не пришлось зачеркнуть, ее нужно был снять. И в этом заключается первая основа стиля Жеймо. Жеймо— реалистическая актриса, но ее реализм — реализм поднятых страстей, реализм острого наблюдения и смелой мысли, а не тусклое психоложество и серость формы, скрываемые за классической формулой: «Была бы в душе правда, а прочее приложится». Жеймо может играть про-



Эля и Яня Жеймо

«ПОДРУГИ». Режиссеры Л. Арнштам. Янина Жеймо в роли девочки Аси

«ГОРЯЧИЕ ДЕНЕЧКИ». Режиссеры Хейфец и Зархи. Янина Жеймо в роли Кики

«ЛЕНОЧКА И ВИНОГРАД». Режиссер А. Кудрявцева. Янина Жеймо в роли пионерки Леночки

«НОВЫЙ ВАВИЛОН»

Режиссеры Г. Козинцов и Л. Трауберг.
Янина Жеймо в роли дочери сапожника

сто, потому что эта простота возникает от ясности замысла и от огромной сложности ее замечательной техники.

◆

В законченной картине очень трудно отделить работу актера от работы сценариста и режиссера. И похвалы сплошь и рядом направляются не по тому адресу. Для многих актеров получаемый на экране результат является чистейшей неожиданностью. Расчетом кинематографической игры, позволяющим монтажно строить образ, видеть за снимаемым кадром прошлый и будущий, стоя перед аппаратом, понимать необходимость употребления выразительных средств, связанных с размерами кадра, и наконец критерием оценки доходчивости для зрителя данного куска обладают только немногие. Одной из этих немногих безусловно является Жеймо. В «Разбудите Леночку» она такого же класса актриса, как и в «Подругах, в «Песне о счастье», как и в «Новом Вавилоне». Масштаб ее игры меняется от значительности роли, но не от таланта режиссера. Режиссер может ей очень сильно помочь, но не может ее испортить. Ее успехи — это успехи мастера, человека, отвечающего за свою работу. Какие бы то ни было разговоры о натурщице, типаже и пр. просто смешны по отношению к Жеймо. Однако сказать о Жеймо, что ее работой утверждается профессиональное мастерство кинематографической игры — это ничего не сказать. Достаточно утверждено наличие этого профессионального мастерства американскими актерами. У этих актеров Жеймо многому научилась и стала играть по-другому. Жеймо — советская киноактриса, и в этом ее главное для нас качество. Образ ребенка, создаваемый ею в ряде картин,— образ, резко рвущий с традициями американской кинематографии. Дочь башмачника голодает в страшные дни осады Парижа. Голод, холод и разговоры друзей отца учат ее жизни. В день 18 марта она кидается под колеса пушек национальной гвардии, увозимых солдатами Тьера. Под красным флагом она сидит на верху баррикады и получает воспитание под пулями версальцев. Как далек ее образ в «Новом Вавилоне» от детских образов буржуазной кинематографии, от всех этих завитых ангелков из воскресных рассказов или маленьких оборвышей, которых потом усыновят богатые леди. Ведь их лохмотья — это только экзотика, голод — предлог для комических сцен с вымазыванием лица вареньем, грязь — декоративный грим. Какие-то разбавленные на $^3/_4$ водой эмоции отводились для детских образов. Жеймо вернула детским образам настоящие чувства. Характерно, что основные краски для дочери сапожника она нашла в злобе и гневе. Употребление этих чувств для образа ребенка считалось вообще неуместным и мало приличным. Если в «Новом Вавилоне» роль давала Жеймо еще мало материала, так как была не основной линией сценария, то в «Подругах» Жеймо получила возможность по-настоящему развернуть свое мастерство. Первые части роли, где Жеймо играет детство, являются, может быть, лучшим достижением советской киноигры. 26-летняя женщина играет девченку 10 лет, и ни в одном кадре, ни в в одном движении нельзя почувствовать настоящий возраст. Жеймо подвергнута труднейшему испытанию: она играет все время вместе с детьми подлинного возраста, не актерами. Найти между нею и ними возрастную или стилистическую разницу — невозможно. Это испытание и актриса Жеймо и режиссер Арнштам выдержали блистательно. Образ, созданный Жеймо, не только пользовался успехом и любовью нашего зрителя, он стал образом нарицательным. «Будем такими, как Ася!» — сказали миллионы девушек нашей страны. Образ перерос рамки искусства и вошел в жизнь призывом, примером, поговоркой. Чем же достигла Жеймо такой силы воздействия? — Революционным устремлением идеи, законченной в образе, отсутствием вранья и прикрас в характеристике и творческой силой метода игры. На абсолютно реалистической основе она заостряет до максимального воздействия все игровые ситуации. Кочевая биография, давшая ей настоящее знание жизни, заставляет ее не выдумывать материала из головы и не делать копии Мери Пикфорд. Пылкое и в то же время веселое и озорное искусство актерской игры, полученное в школе, позволяет ей смело мешать трагические и комические краски. Великое соединение печального и смешного, проходящее через всю историю народного театра, через Шекспира, через Comedia del'arte романтиков, становится любимым в советской кинематографии. Рушится формалистическая заостренность жанров. Жизнь предстает в картине всеми своими красками. Смешиванием драматического и комического Жеймо достигает необычайной яркости игровых приемов. В части детства вкус актрисы—безупречен: смешное не превращается в идиотически утрированное, печальное — в сантимент. К сожалению, «взрослой» части фильма мешает навойливо комикующий костюм и неуместный грим, игра же Жеймо находится на такой же высоте, как в первых частях. Упрек в сантименте некоторых ее сцен может быть скорее адресован к сценарию, чем к актрисе.

Огромный интерес представляет созданный Жеймо образ Леночки в картинах «Разбудите Леночку», «Леночка и виноград». Жеймо является единственной советской актрисой, умеющей играть в короткометражке.

Разница между игрой в двухчастной и семичастной картине отнюдь не в размере роли. Это такая же разница, как между игрою в театре и мюзик-холле. Жеймо в совершенстве владеет этими сконцентрированными приемами комической игры, где образ раскрывается через сцепку трюков, где неожиданность—основное и где из иллогизма поведения вырастает характер. Жеймо взяла лучшее у американцев, но ни в одном кадре не превратила советскую школьницу Леночку в пародию на Фатти или Гарольда Ллойда. Сравнивая игру Жеймо в «Леночке», «Подругах», «Горячих денечках», «Шинели», «Новом Вавилоне» и других картинах, становится ясно, насколько ярок и разнообразен талант этой актрисы.

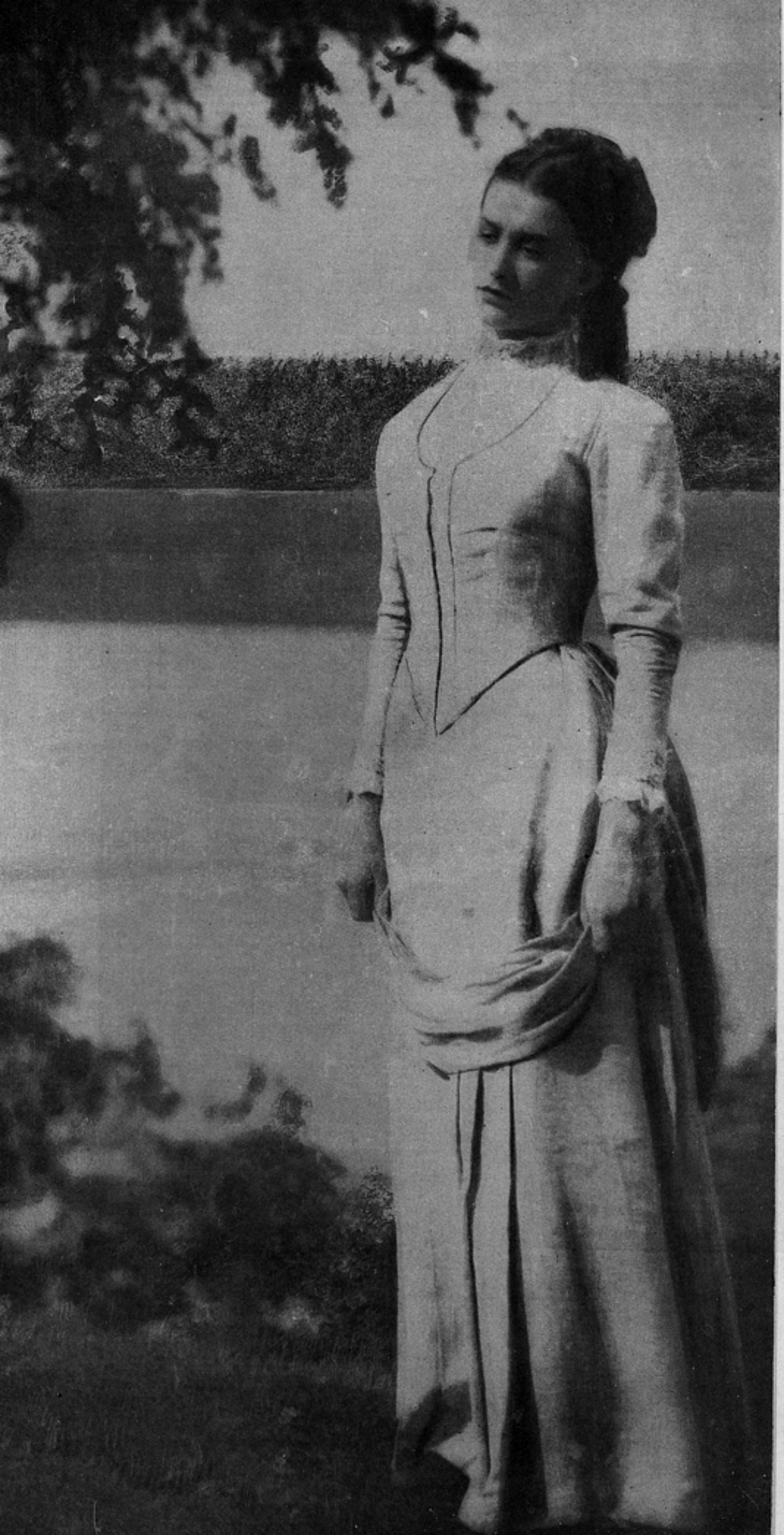
Преступно ждать, пока в каком-либо сценарии обнаружится роль для Жеймо. В плане ленинградской фабрики должны быть запланированы картины специально для этой актрисы. Сценаристы должны писать сценарии применимо к ее таланту.

Этого заслужила всей своей работой в искусстве Янина Жеймо — наездница, акробатка, музыкальный эксцентрик, танцовщица, мастер кинематографической игры».

«ПОДРУГИ». Режиссер Л. Арнштам. Справа Янина Жеймо в роли Аси

ЯНИНА ЖЕЙМО
в роли Леночки

«Леночка и виноград». Режиссер А. Кудрявцева. Ленфильм



Арт. Н. **АЛИСОВА** в роли Ларисы. «Бесприданница». Режиссер заслуж. деят. иск. Я. Протазанов. Опер. Магидсон. Межрабпомфильм

КИНО И МУЗЫКА

Л. КНИППЕР

Публикуемая ниже статья композитора Книппера является одной из стенографических записей бесед, проводимых редакцией журнала „Искусство кино" с рядом деятелей различных областей искусства.

Учитывая принципиально-творческий и биографический интерес предлагаемого материала, редакция подвергла беседу лишь самой незначительной литературной обработке, сохранив как стиль беседы, так и формулировку ряда, на наш взгляд, спорных положений автора.

Так композитор Книппер утверждает, что формализм есть результат идейной опустошенности художника. Такое определение не исчерпывает идейной сущности формализма.

Дело не в том, что формалисту нечего сказать, а дело в том, что формализм часто говорит неверные, враждебные нашему мировоззрению мысли, облекая эти мысли и чувства в форму такую же ложную, как и его идеи.

Неверно, на наш взгляд, представляет композитор Книппер связь художника с жизнью. Активное познавание жизни совсем не требует своеобразного „опрощения", хождения художника „в жизнь".

Нужно умом художника постигнуть всю глубину и весь смысл нашей жизни. Пути изучения жизни могут быть различны, но это не значит, что нужно по-толстовски „итти в жизнь": косить сено в колхозе, работать за станком или конвейером.

Мы полностью приводим сообщенные Книппером факты, свидетельствующие о недостатках организации работы композитора в кино. Руководители студий и режиссеры должны дать ответ, что они делают для того, чтобы ликвидировать неорганизованность, привлечь и сплотить вокруг студий высококвалифицированных людей, понимающих музыку, создать подлинно творческую обстановку для композиторов.

Моя первая встреча с кино произошла на заре звукового кино — в 1930 г., когда тов. Пудовкин пригласил меня работать с ним над фильмом «Очень хорошо живется». Возможности были мне предоставлены самые широкие: я имел свою собственную группу и мог работать на фабрике Межрабпомфильм так, как хотел.

С самого начала меня заинтересовала специфика дела, т. е. меня заинтересовало, что можно создавать музыку, принципиально отличающуюся по всему своему назначению и по своей технической фактуре от музыки, которую мы применяем в театре и в симфоническом оркестре.

С самого начала для меня было ясно, что музыка «вообще» в кино не нужна. Я считал, что музыкой является в кино не только то, что мы привыкли обычно называть музыкой, но что всякий звук, идущий с пленки, должен быть облечен в жесткую музыкальную форму и внесен в партитуру с самого начала.

Поэтому мне было ясно, что работа должна вестись в самом непосредственном контакте со сценаристом и художником.

Те возможности, которые были мне предоставлены, были настолько велики, что я мог производить самые разнообразные опыты.

С чего я начал свою работу? Прежде всего надо было приблизительно себе представить, каким должен быть этот новый язык, т. е. какими техническими возможностями я располагаю. Всеволод Иларионович предложил тогда монтировать звук, т. е. снимать отдельные ноты и потом их соединять. Эта мысль дала мне зарядку на целый ряд опытов, и в частности в одной из частей «Очень хорошо живется» я полностью смонтировал звук. Это был как раз бой бронепоезда. Я отсеял взрывы, стрельбу, грохот и лязг буферов, свист снарядов и т. д., собрал все это на своем монтажном столе и затем все эти звуки монтировал в их последовательности, соединяя их в жесткую музыкальную форму и устраняя элементы случайности, что было нетрудно в этой картине, особенно подчеркнуто ритмизированной.

Это была моя первая встреча с кино.

Вторая моя встреча с режиссером Роомом была менее удачной, потому что режиссер Роом совершенно не мог организовать свое время. Были неоднократно случаи, когда меня вызывали на различные собрания, совещания, даже съемки, на которых я совершенно не был нужен. В конце концов я был вынужден поставить вопрос перед фабрикой о ценности моего времени и просил либо планировать работу, либо хронометрировать и оплачивать мое время. Так как фабрика не в состоянии была планировать время, а я не в состоянии был работать на бесплановой работе, мы с фабрикой разошлись.

Следующая работа моя в кино была над фильмом «Частная жизнь Петра Виноградова». Задание по этой картине было очень специфическим и требовало от меня по существу работы над готовой картиной, т. е. надо было написать музыку, которая заранее была предопределена режиссером.

Не могу не упомянуть о статье Кабалевского, которая была недавно напечатана в «Правде» («О поденщине в музыке»), где он пишет о «шуме в уборной» в «Частной жизни Петра Виноградова» как об образце скверной музыки.

Я не сомневаюсь в том, что тов. Кабалевский очень хороший музыкант и опытный в кинематографии человек, и меня удивило, что он поместил, не спросив меня, такую дезорганизующую информацию. Музыку можно критиковать и подкреплять свою критику крепкими примерами, но когда приводится в качестве примера как раз то место в картине, где нет музыки, а имеется чисто натуралистическая звукоподражательная какофония, то это выступление надо уже рассматривать иначе. Другой разговор, что я должен может быть отвечать за каждый звук в картине, но в данном случае за это отвечает режиссер.

В этой картине мне удалось найти своеобразное сочетание музыкальных инструментов. Я выяснил, что применение на низких басовых нотах контрабасов менее выгодно, чем фаготов, что они труднее записываются. Затем с совершенной уверенностью утверждаю, что применение больших оркестров в кино — вещь, не только не нужная, но абсолютно вредная. Надо писать музыку для очень небольших ансамблей (в составе 10—12 человек), тогда все прекрасно записывается и очень ровно и хорошо звучит.

Следующая моя работа была наиболее радостной. Это была работа над фильмом «Красные кавалеристы». Имеет значение и то обстоятельство, что с режиссером этой картины Боголеповым я нахожусь в личных дружеских отношениях. Это сразу придало всей работе дружеский характер. Вообще весь состав бригады работал исключительно дружно и спаянно, и было радостно работать с ним.

Каких результатов я достиг в этой картине? Мы старались добиться в «Красных кавалеристах» цельности форм, и четыре основные кавалерийские песни являются по существу всем тематическим материалом картины. В области чисто технической нам удалось добиться того, что наши составы все время колебались от 4—5 до 15 чело-

век как максимум, и то только в том случае, когда мы брали военный духовой оркестр.

Мне кажется, что запись звука (Богданкевич) сделана очень хорошо и одной из причин этого является удачный подбор тембров. Я оперировал зачастую с таким составом, как 4 кларнета, 4 фагота и 1 флейта, или 3 флейты, 2 трубы, 2 кларнета и фагот, т. е. соединял наиболее близкие друг к другу инструменты.

К сожалению, я не в достаточной мере образован акустически для того, чтобы уверенно работать в этом направлении. С композиторами также не проводится соответствующая работа. Когда композитор приходит в кино, он должен знать великолепно технику этого дела, акустические условия кино. Это не должно являться для него тайной черной магии, которую знают только так называемые звукооформители.

Еще до начала моей работы в кинематографии театральные спектакли, над которыми я работал, в своем построении имели до некоторой степени элементы кино, т. е. довольно частую сменяемость эпизодов и вынесение отдельных эпизодов на крупный план. Я старался найти всякие кунстштюки для того, чтобы найти этот прием.

Использование кино в чистом виде в театре я считаю попыткой с негодными средствами. Единственная удачная попытка есть у Мейерхольда там, где кино у него изображает море (в «Вступлении»). Там кино играет роль подвижного задника, который работает очень крепко.

Во всех моих дальнейших театральных работах, в особенности в непоказанной мною опере «Города и годы», приемы кино сыграли огромную роль с точки зрения применения их на театральной сцене. Это вопрос не только дробления крупного произведения на ряд мелких эпизодов, но применение ряда специфических приемов, с вынесением ряда эпизодов на крупный план.

Теперь в отношении того, что мне дало кино. Как на пример влияния чисто формальных приемов, найденных в свое время в кино, я могу указать на следующее: у меня в 4-й симфонии во 2-й части использованы приемы, полностью идущие от моих экспериментов монтирования звука. В кино я пробовал делать такую вещь: я снимал один звук, акцентированный вначале и переходящий нанет в конце, затем снимал ряд таких звуков, причем сила звучности каждого отдельного монтажного куска увеличивалась. Я монтировал таким образом, что слабое начало звука соединялось с акцентированным сильным концом другого звука. Получалось своеобразное нагнетание, которое я применил в симфонии, перенеся его на оркестровую фактуру. Конечно, в симфонической музыке это значительно сложнее: приходится применять ряд сложных оркестровых приемов. Я и до сих пор не слышал, чтобы дирижер окончательно добился нужного мне эффекта. Это очень любопытный прием, который, с моей точки зрения, целиком себя оправдал.

О влиянии на специфику оркестровки я говорить не буду, потому что этого не может быть. Специфика оркестровки для кино и для симфонического оркестра совершенно различна.

Говорить о каких-то влияниях, которые тот или другой художник испытал, очень трудно, потому что зачастую, когда вы глубоко проникаетесь каким-то материалом и много о нем думаете, то это влияние оказывается очень сильным и глубоким, а сами вы его не замечаете. Например, Скрябин не любил Чайковского, а вместе с тем Чайковский оказал на Скрябина очень сильное влияние. Я не сомневаюсь в том, что если бы какой-то музыковед занялся изучением влияния кино на мою музыку, то он нашел бы очень много моментов, мне же самому очень трудно говорить об этом.

Задача, над которой работаем мы все — художники Советского союза, — одинакова: мы строим социализм — один — музыкой, другой — кинематографией и т. д., но мы все строим социализм. Но как осуществлять сто-

---

«ЦИРК»

Режиссер Г. Александров. Оператор В. Нильсен. Мосфильм. На фото: В. Володин в роли директора цирка

«ЦИРК»

Режиссер Г. Александров. Оператор В. Нильсен. Мосфильм. На фото: засл. арт. Л. Орлова в роли Марион Диксон

ящие перед нами задачи? Я считаю, что та музыка, которая совершенно понятно говорит о каких-то вещах, т. е. «вот полетел аэроплан» или «вот поют птицы» и т. д.,— это скверная натуралистическая музыка, которая отходит от своей специфики.

Кино оперирует реальными, живыми образами. Оно не оперирует отвлеченными, философскими категориями и не оперирует эмоциями в чистом виде, т. е. всякие эмоции и философские мысли, вызванные к жизни произведениями кино, есть результат неких реальных образов, которые, будучи поданы в определенной идейной связи, дают тот вывод, который нужен художнику. Мы же оперируем не реальными образами, а воздействуем на эмоции непосредственно через органы слуха, причем мы оперируем не гудками автомобиля, шумом трамваев и т. д., а оперируем условными категориями, потому что музыка— условна.

Совершенно несомненно, что путь иллюстративный для музыки в кино — путь бесспорно неверный. Музыка в кино, так же как в каждом синтетическом искусстве, должна быть органическим составным элементом и должна говорить о том, о чем нельзя сказать больше никакими другими способами.

Мы, например, можем себе представить двух людей, из которых один хочет убить другого. Внешне они очень спокойно друг с другом разговаривают или сидят и смотрят друг на друга, тогда как один из них в это самое время обдумывает, как он протянет руку, чтобы взять нож на столе, какое наиболее удобное движение сделает, чтобы ударить и куда ударить. Внешне эта ситуация ни в чем выражаться не будет, и показать движение лица—это значит выдать желание убить. Передать же зрителю внутреннее состояние этого человека—необходимо. Может быть можно это сделать музыкой, музыкой, которая дополняет кадр, показывает это внутреннее движение, это волнение, эту тревогу, это напряжение, которое испытывает человек.

Как на другой пример укажу на последний акт оперы «Кармен», когда на фоне жизнерадостной, напряженно веселой музыки происходит громадная драма, где «рок» совершает свое дело (по Бизе). В этом случае художник нашел прием необычайно выразительного противопоставления насыщенной, яркой жизни и страшного убийства.

Возьмем «Три сестры» Чехова. В последнем акте, когда полковник Вершинин прощается с Машей, она плачет — тяжелая сцена, а за воротами играет веселый марш. Таким образом здесь музыка работает очень крепко и делает то, чего в данном случае никакими другими приемами не создать.

Музыкой в картине является решительно каждый звук, который идет с экрана. Пауза есть тоже музыка. Каждая пауза работает гораздо сильнее, чем какая угодно музыка, если в картине музыки много, а если в картине мало музыки, то музыка работает на наиболее ответственных местах.

Основной недостаток музыки в наших фильмах—это что музыка все время грохочет самым невероятным образом. В американских картинах музыка идет вторым планом: она все время очень мягко звучит вдали. Вопрос заключается совсем не в силе звука.

Возьмем для примера «Пиковую даму» Чайковского. Вспомним эпизод, когда Герман читает письмо Лизы. Он не поет, он читает его прозой, и ему аккомпанирует только бас-кларнет. Чайковский в каком-то месте снимает музыку, т. е. снимает пение, и дает только голую речь, и вот эти фразы становятся особо значимыми, они становятся кульминацией сцены.

Я вообще должен сказать, что если бы наши режиссеры были немного культурнее в музыкальном отношении, они могли бы найти и в симфоническом и в оперном искусстве огромное количество приемов, которые могли быть использованы в кино и дали бы прекрасный эффект.

Что касается режиссеров, то мне лично в отношении режиссеров везло. Режиссеры, с которыми я встречался, меня не очень давили, но из рассказов товарищей и из того, что я слышал и видел на экранах, я могу сказать, что происходит страшное явление: зачастую совершенно неграмотный, некультурный в музыкальном отношении режиссер, не обладающий даже элементарным музыкальным слухом, заставляет композитора делать антимузыкальные вещи. Хорошо, если индивидуальность композитора и его волевые качества настолько велики, что он резко противоречит режиссеру, предлагает ему свою, более интересную мысль, и хорошо, если у режиссера такой характер, что он способен принимать предложения. Но громадное количество режиссеров никакими силами не убедишь в том, что музыка должна быть иной, чем они хотят. В результате получается, что часто очень хорошие, талантливые композиторы, имеющие свои мысли, пытаются слиться с работой режиссера, пытаются дать что-то настоящее, а им говорят (живой пример): «Что вы там написали какую-то лирику, вы нам принесите что-нибудь модное, вроде Прокофьева или Шостаковича»... Композитор пытается сопротивляться некоторое время, но у него договор, в котором указано, что «музыку принимают режиссер и дирекция», он связан жесткими сроками, композитор пишет наспех что-то «вроде» Прокофьева или Шостаковича. Он крадет оттуда, крадет отсюда, а потом слушает сам и удивляется, как он мог написать такую гадость.

Вопросы сроков — это самая ужасная вещь. Если при проработке сценария композитор крепко связался с режиссером, то весь период, когда идет немая съемка, он может думать. Но представьте себе положение, обычное на кинопроизводстве: картина почти закончена и в этот момент приглашают композитора... Я знаю случай, когда композитор сидит и дописывает музыку, а в соседней комнате уже сидят и ждут переписчики. За это бить надо и режиссера и композитора, потому что это самая отвратительная халтура.

Возвращаясь к вопросу о влиянии, которое на меня оказало кино, я должен сказать, что влияние это таково же, которое оказывают на меня литература, живопись и другие виды искусства.

Я лично работу в кино и по сегодняшний день не люблю. Это вещь очень нужная и очень интересная, но, очевидно, она не для меня. Я не умею халтурить, а до сих пор организация работы композитора в кино толкает нас на халтуру. Режиссура обязательно должна поучиться музыке, ну а композиторы в свою очередь должны поучиться кинематографии.

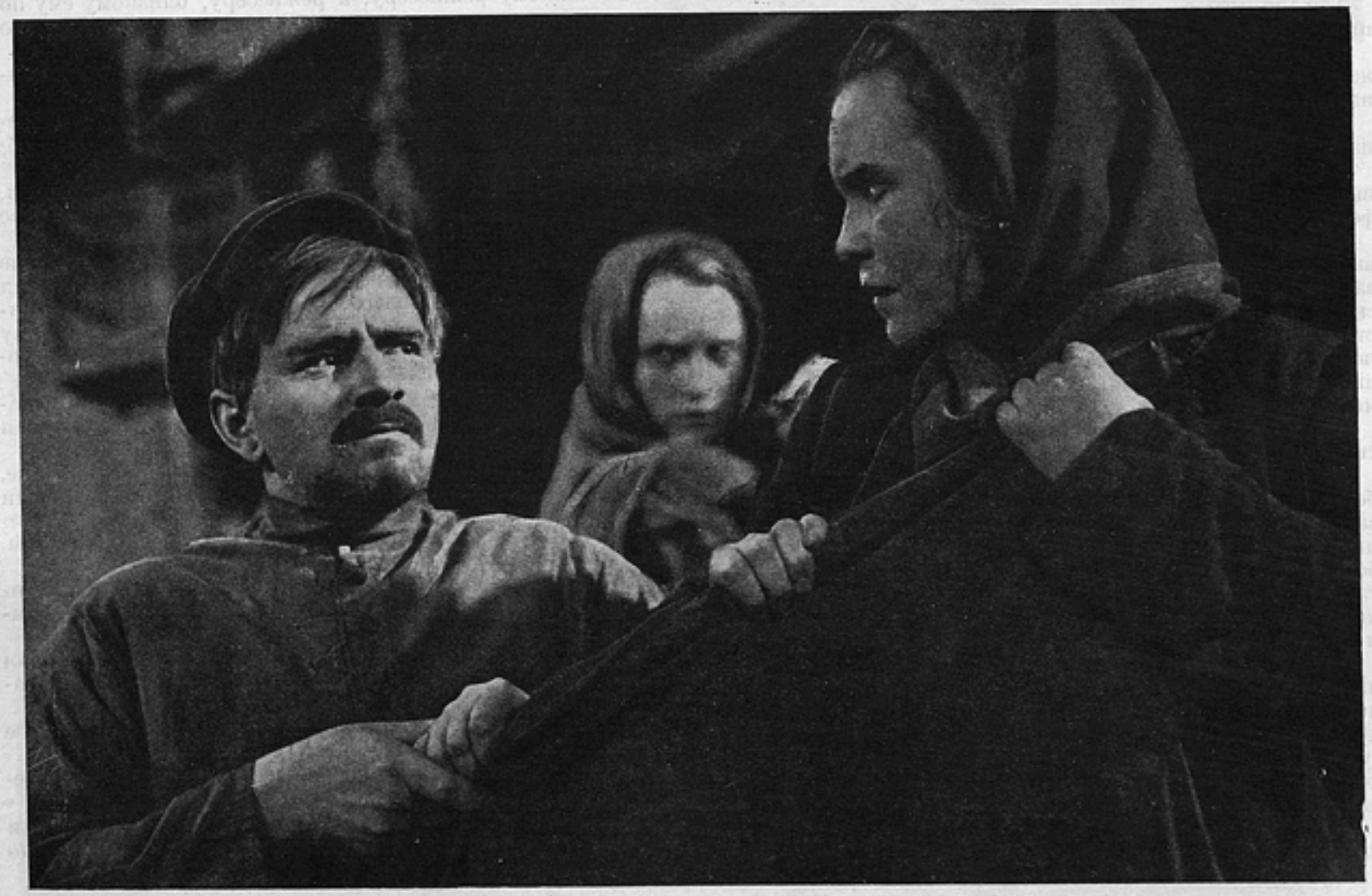
Формализм во всех видах искусства —это есть результат идейной опустошенности. Отсутствие идейной насыщенности художник-формалист заполняет болтовней. В свое время, когда я начинал свою музыкальную работу, влияние формалистов на меня было очень сильным, и я написал много сочинений, которые я сейчас могу расценивать как формалистические. Но когда ближе сталкиваешься с жизнью, когда видишь, что люди любят, чего они хотят, о чем надо говорить им и как нужно рассказывать о них, тогда невольно у человека все эти формалистические тенденции проходят сами по себе.

Таким образом, на мой взгляд, для того чтобы избавиться от формалистических тенденций в искусстве, надо прежде всего вылезти из своих кабинетов, лабораторий, мастерских и т. д., надо снимать и работать в самой гуще жизни. Двухдневные и трехдневные гастрольные поездки в колхозы и на заводы ничего не дают, — надо ехать туда работать на несколько месяцев.

Куда бы вы ни приехали, вас будут всемерно использовать. Если вы можете вести политработу,—ведите политработу; можете учить арифметике, — учите арифметике; если вы ничего не можете, — научитесь косить, но только живите с людьми одной жизнью. Создавать произведение искусства, заранее задаваясь тем, что «я на основе народного творчества напишу вещь», — из этого ничего не выйдет. Это может выйти тогда, когда вся внутренняя органика человека настолько перестроится, что он будет создавать народное искусство, не думая об этом. Здесь вопрос не техники, даже не подбора того или иного материала (хотя это тоже очень важно),— здесь вопрос упирается, прежде всего, в мировоззрение, в мироощущение, в правильное понимание действительности, но только всем своим нутром, всем сердцем. Надо, чтобы билось сердце, надо быть страстным, надо драться за свое искусство.

У нас есть люди, которые творят — «как прикажете». Эти люди могут писать о чем угодно. У них нет глубокой, настоящей убежденности художника в том, что то, что он делает, — верно, и что только то, над чем он работает, — есть настоящее. Художник должен класть руку на огонь за свое произведение и драться за него до последней капли крови. До тех пор, пока этого не будет, до тех пор не будет настоящих, полнокровных произведений искусства.

О моем творчестве. Я сейчас заведую музыкальной частью театра народного творчества, и это моя творческая работа. На долгие годы я связываю всю свою творческую жизнь с этим театром.



«ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ»

Режиссер В. Строева. Оператор Л. Косматов. Мосфильм. На фото: вверху — засл. арт. Марецкая в роли Варвары, внизу — засл. арт. Плотников в роли Степана и арт. Федорова в роли Софроновны

ПИСАТЕЛЬ НА КИНОФАБРИКЕ

Е. ГАБРИЛОВИЧ

Работа над сценариями принесла мне много пользы.

Я научился строить сюжет, вернее, несколько сюжетных линий, взаимно переплетающихся, чего не умел делать в прозе.

Я узнал и почувствовал, как строить диалог, как давать психологические характеристики через диалог. Этого я тоже совсем не умел до работы в кино.

Я освободился от многих формалистических привычек, ранее свойственных моей прозе, ибо сценарий всегда побуждал меня к точности и простоте сценических положений, к четкому, ясному и понятному развертыванию их.

Вместе с тем я научился многому из того, чего вовсе не хотел бы знать.

Я научился хождению по бесконечным инстанциям и коллекционированию разноречивых резолюций, которые эти инстанции выносили по сценарию.

Я научился вежливо выслушивать ведомственные советы, которые казались мне пустыми, неглубокими и случайными.

Я понял всю сложность отношений между писателем и режиссером: это есть длительное и довольно неприятное столкновение художественных вкусов и манер, причем писатель в этих столкновениях — лицо страдательное и часто беспомощное. Суждения режиссера являются для него законом: оценка режиссера сценария есть закон, который никто не решится переступить.

Тем не менее я горячо защищаю идею привлечения писателей в кино и вот по каким соображениям:

Я видел множество сценариев. Часть из них принадлежала писателям, другая часть — профессиональным сценаристам.

Огромное большинство писательских сценариев в производство не годилось.

Но хотя в производство пускать их было нельзя, они выгодно отличались от произведений большинства профессиональных сценаристов.

В этих сценариях был живой писательский сюжет, живые писательские наблюдения. И хотя это не было увязано в единое целое, было написано наспех, шаталось, скрипело, — все же выделялось среди холодных, но честных произведений многих сценаристов-профессионалов, где штампы и схемы были разбиты на кадры и украшены затемнениями по всем правилам «сценарной техники».

Мне кажется, что писатели могут писать очень хорошие сценарии. Для этого необходим ряд условий.

Сценарий трактуется как подсобная писательская работа. Счет успехов и неуспехов писателя, счет работ писателя ведется по написанным им романам, повестям, пьесам. Сценарии не принимаются в расчет. Это «побочная работа», не регистрируемая ни критиками, ни читателями. Единственный (за все существование нашего кино) случай, когда наравне с режиссером упоминают и сценариста, — случай с Вс. Вишневским.

До тех пор пока работа над сценарием не станет одним из основных видов писательской работы, пока сценарий не получит права художественного гражданства, пока хороший сценарий не станет в глазах критики и литературной общественности таким же успехом писателя, как хорошая пьеса или хороший роман, до тех пор работа над сценарием всегда останется на писательских задворках.

Далее. Много говорится сейчас о взаимоотношениях писателя и кинорежиссера.

Кинорежиссер, в противоположность театральному режиссеру, — единственный выполнитель замыслов сценариста. Сценарий только единожды идет в производство. Здесь не то, что на сцене: неудача в одном театре искупится хорошей постановкой в другом.

Нет. Здесь может быть только одна удача и только одна неудача. Больше не дано.

Тем серьезнее и постояннее должен быть контакт между сценаристом и режиссером в течение всего хода постановки.

Театральный драматург считает своим долгом присутствовать на репетициях. Кинодраматург частенько удосуживается взглянуть на свою картину лишь на общественном просмотре. И тогда начинается вопль:

— Ничего похожего!

— Меня исказили!

— В последний раз пишу для кино!

Отсюда вывод:

Сценарист должен быть постоянным советчиком, сотоварищем, консультантом режиссера в течение всего хода постановки.

Опыт Вс. Вишневского блестяще подтвердил это правило.

Однако для осуществления подобного сотрудничества необходимо, чтобы писатель-сценарист писал сценарий не случайному режиссеру, а режиссеру, близкому ему по творческим, художественным вкусам, режиссеру одного с ним понимания искусства.

Я написал сценарий совместно с режиссером Райзманом.

Мы писали этот сценарий дружно, с большим увлечением, ибо понимание кинематографа и его конкретных общественно-художественных задач у нас совпадало.

Мы одинаково, так сказать, синхронно, чувствовали, что плохо и что хорошо в кинематографе. Вкусы у нас были дружественные, стиль — то же.

Поэтому мы написали сценарий. Но этим я лично не хочу ограничиться. Я хочу продолжить свою работу над картиной в течение всего хода съемки: от выбора актеров до склейки последнего куска. Мне хочется самому неустанно работать над осуществлением сценария, помогать режиссеру по мере сил.

Я понимаю работу над картиной (не только над сценарием) как свою очередную писательскую работу, которая для меня столь же важна, как работа над романом.

Это «столь же важна» — очень ответственное заявление, ибо работа над романом, над повестью и есть дело жизни писателя, плод упорного труда и постоянных раздумий. А работа над сценарием была до сих пор ничем: пустяком, побочным занятием.

Мне хочется, чтобы работа над сценарием была психологически возведена в ранг основных писательских работ.

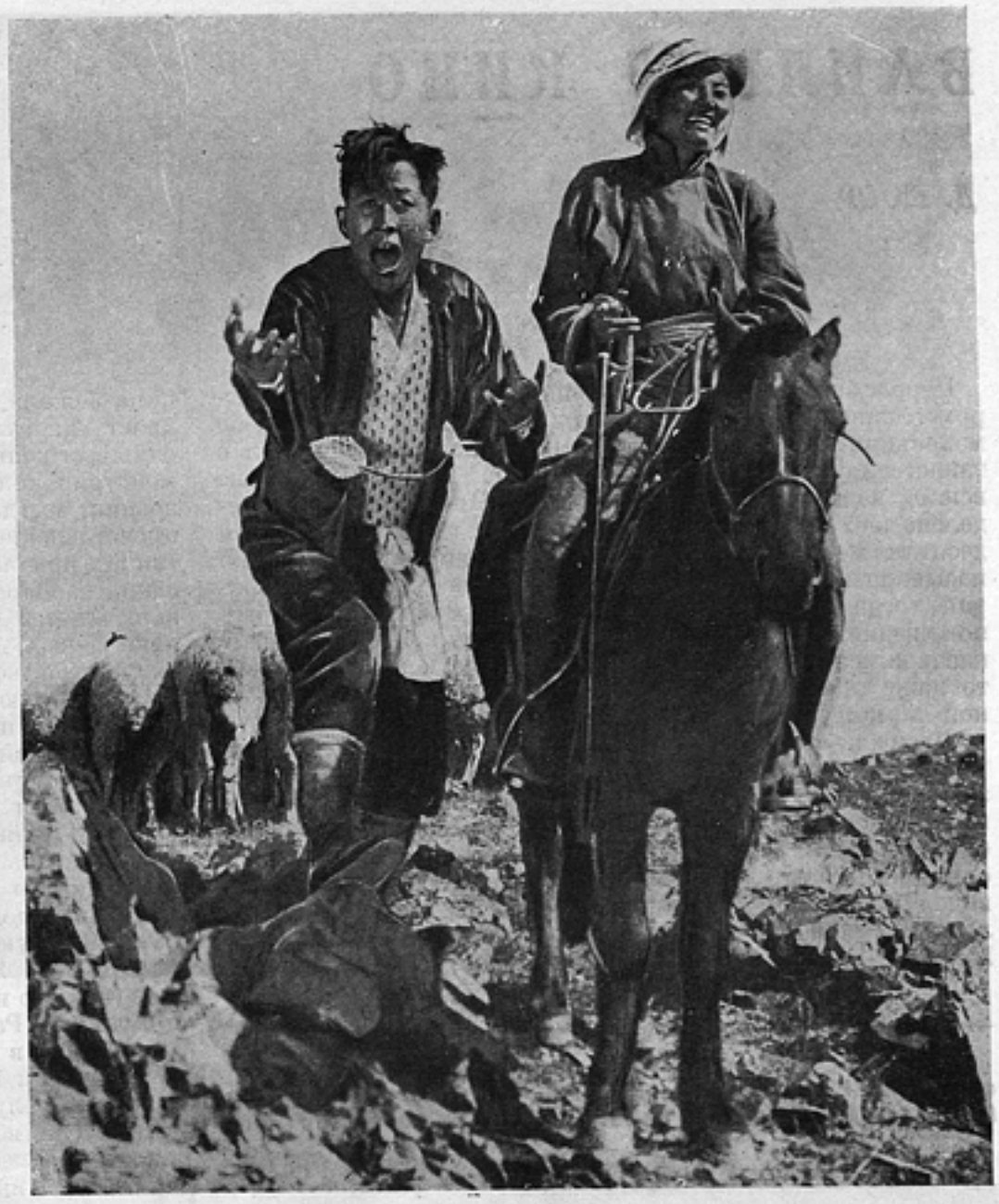
Чтобы, работая над сценарием, писатель расценивал эту работу как одну из основных своих творческих задач.

Чтобы все свои писательские силы, все свое время, все свои помыслы отдавал бы этой работе.

Чтобы работал всерьез, ибо сейчас он работает над сценарием шутя.

Тогда мы будем иметь первоклассные сценарии, и фильмы наши оставят далеко позади все то, что мы до сих пор имели.

«НА БОЛЬШОЙ ДОРОГЕ» Режиссер И. Трауберг. Оператор А. Каплан. Ленфильм. На фото: артисты театра Монгольской народной республики



ВЛИЯНИЕ КИНО

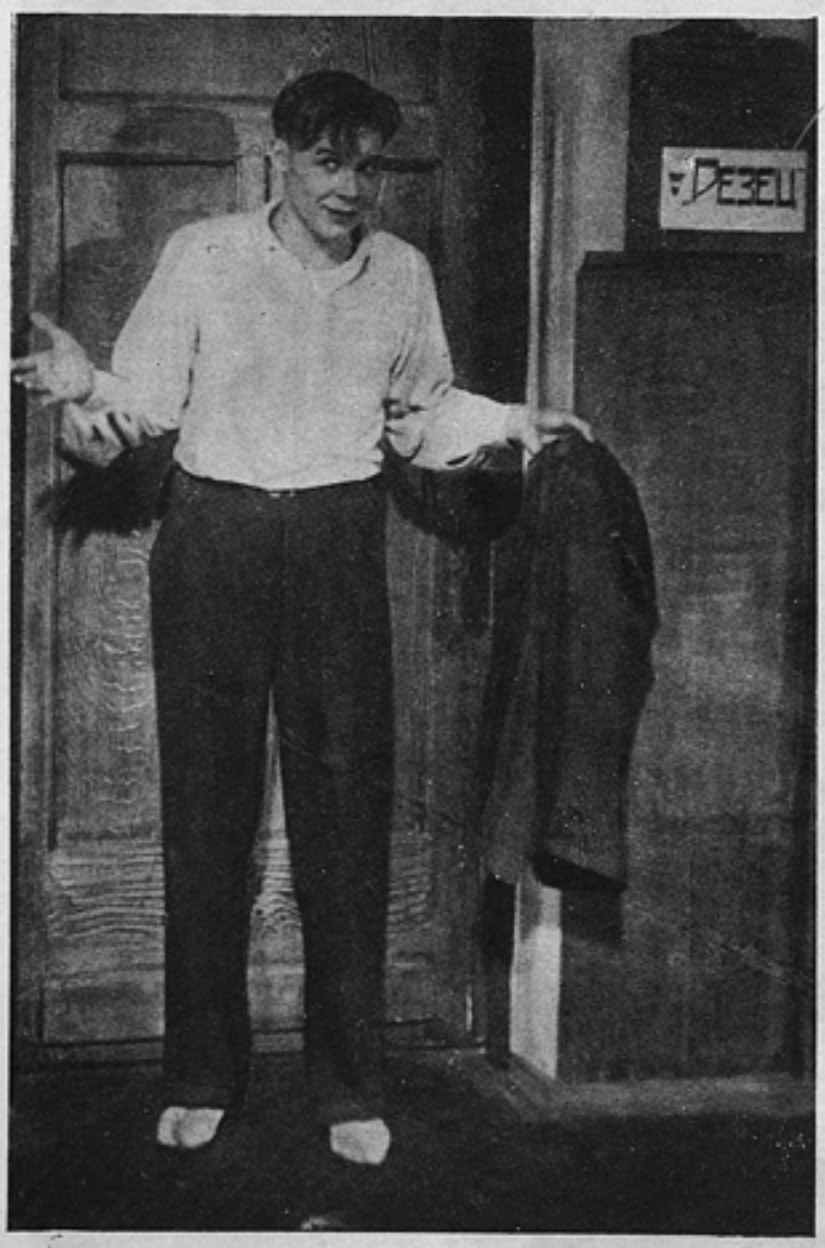
Д. МООР

Первое знакомство с «иллюзионом», «электрическим театром», «синематографом» было в далекой юности. В Киеве маленький гимназист за кровный пятиалтынный попал в таинственную комнату на Крещатике. Комнатка меньше всякой величины, наперед заданной. Но и она была переделена на 2 половины: «зал ожидания», где в поту томился десяток молодых посетителей, и зал «главное», как оно называлось тогда, потому что слов «сцена» (для кино), «экран» тогда не было. Это «главное» было совершенно темным помещением, никогда не освещавшимся, поэтому вначале казавшимся громадным, а когда началась демонстрация, то даже при небольшом освещении оказывалось крохотной комнатушкой, грязной и сырой.

Смотрели стоя. Стена прорывалась тускловатым светом, матовым стеклом размером 32×18 сантиметров (приблизительно), и тут совершалось непостижимое чудо. Дергаясь и мелькая, оживала «старая» фотография. Ее трудно было уловить: иногда контур предмета передвигался на один-два сантиметра, но она двигалась. Я потом конечно видел много первоклассных картин, но то первое осталось в памяти навсегда, а многое первоклассное забылось. Показывали две картинки. Первая: в центре четырехугольника бежала, не двигаясь с места, собака. Голова, ноги, хвост двигались поразительно естественно, и, пожалуй, самым страшным было то, что собака не убегала. Она демонстрировала свой бег. Она, двигаясь, оставалась в поле зрения, всегда разная и всегда одинаковая. Это нарушало представление обо всем виденном раньше. Вторая картинка: прыгающая через барьер на зрителя лошадь. Лошадь, наоборот, прыгнув на зрителя, пропадала, исчезала в небытие и через мгновение на далеком горизонте возникала черной точкой, вновь приближаясь, вновь становилась той же, знакомой, привычной (а после нескольких сеансов и любимой) лошадкой. Не знаю, молодость ли помогла или потому, что были до дикости просто показаны два движения — плоскости и глубины,— эти две картинки всегда стоят передо мною свежие и радостные, и им, именно им я благодарен за то, что они научили меня думать о движении в изобразительном искусстве и непрерывно искать формы этого движения в материале, «предназначенном» мне.

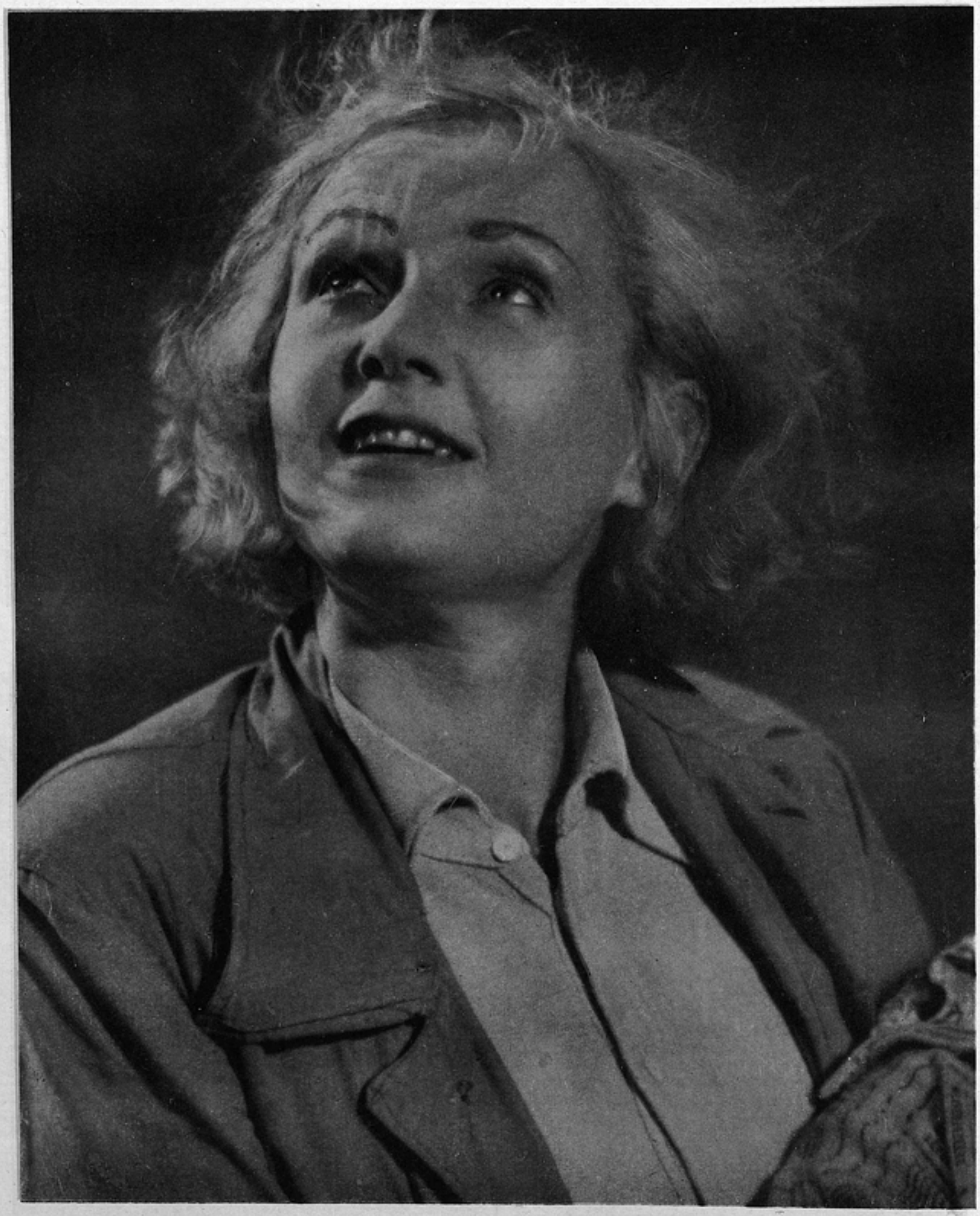
Когда художник-график пришел впервые в кино, он дал мне такую зарядку смеха, что лично мне его хватает до сих пор. Я говорю о талантливейшем мультипликаторе (как его назвали бы теперь) французском художнике-анималисте Рабле. Это совершеннейший каскад изобретательности в движении, неожиданности, смеха большого качества при глубокой наблюдательности и правдивости. До сих пор лучшего я не видел. Если фотография сдвинула искусство с некоторых застывших форм, то, конечно, кино еще более заставило изучать и продумать механику движения. Кино дает сразу и анализ движения на отдельном кадре и показывает его в комплексе. Может быть, я изобрету сейчас «самовар», но мне думается, что было бы очень важно в студиях, школах и пр. помещать фризами (конечно, в легких тонах) ленты человеческого движения, движения животных, машин и т. д. в сильно увеличенном виде. Это воспитывало бы умение и желание видеть движение острее. Все виды искусства взаимодейственны, все смежно влияют друг на друга, и, конечно, наше кино тоже получило и получает сильнейшую зарядку от изобразительного искусства других материалов. Сколько раз, смотря не только на композицию, но и на манеру съемки, на подчеркнутость или сглаженность освещения, сущность жеста артиста и т. д., вспоминаешь: Перов, Рубенс, Серов, Ботичелли, Врубель и т. д. и т. д. до себя включительно. Одно время, увлекаясь только вещами с натуры (натурсъемкой), я думал, что искусство кино, именно кино, как таковое, от этого влияния других искусств страдает, теряет остроту своего вида, театрализируется. Но с годами я пришел к тому убеждению, что это не только правильно, но так и быть должно. Уже хотя бы потому, что искусство кино — самое молодое, не имеющее «истории», самое массовое (поэтому впитывание культур ему необходимо более чем кому-либо) и, пожалуй, самое синтетическое — плоскость, объем, движение, цвет, свет, звук, краска—все это, так сказать, существует в открытых формах. Примером могут служить: 1) рост на моих глазах в одну минуту цветка, где не знаешь, кто больше сделал для моего понимания — цветок, съемщик, ученый или режиссер; 2) исключительный фильм «Чапаев», где упрощенная натурсъемка сочетается с нарочитой декоративностью, а выдумка автора, совершенно и абсолютно поддержанная темпераментом режиссера (атака) и образами плаката (Чапаев на скале, которую взрывают вдруг), — с увязкой игры актеров и музыкальным (очень простым и сильным) оформлением; 3) исторический «Потемкин», где чисто «мюнхенское» полуискусство, т. е. декоративно слащавое, сочетается с истинно трагическим и вырастает в большой художественный фильм. Примеров много, до «Нетерпимости» включительно. Поэтому пусть оно, кино, живет и развивается своими путями, а мы будем и учиться у него и передавать ему наш опыт.

«ПАРТИЙНЫЙ БИЛЕТ». Режиссер И. Пырьев. Оператор Солодков. Мосфильм. На фото: арт. И. Малеев в роли Яши



«ПАРТИЙНЫЙ БИЛЕТ»

Режиссер И. Пырьев. Оператор Солодков. Мосфильм. На фото: вверху — арт. А. Абрикосов в роли Павла и арт. Чеснокова в роли женщины с серьгами, внизу — засл. арт. Ада Войцик в роли Анны и арт. И. Малеев в роли Яши



«ПАРТИЙНЫЙ БИЛЕТ»

**Режиссер И. Пырьев. Оператор Солодков. Мосфильм.
На фото: засл. арт. Ада Войцик в роли Анны**

МОЯ РАБОТА У С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Засл. арт. Е. ТЕЛЕШЕВА

В кино я снимаюсь впервые. Часто слушая рассказы моих товарищей по театру, снимавшихся в кино, я думала, что искусство театра и искусство кино глубоко различны по методам игры актера. Мне казалось, как же можно играть», т. е. жить тем или иным чувством глубоко, когда около тебя вертятся люди, а главное — на тебя направлен аппарат, о котором нельзя забыть ни на минуту. «Выходи из круга, но не выходи из кадра», — учат мхатовцев в кино.

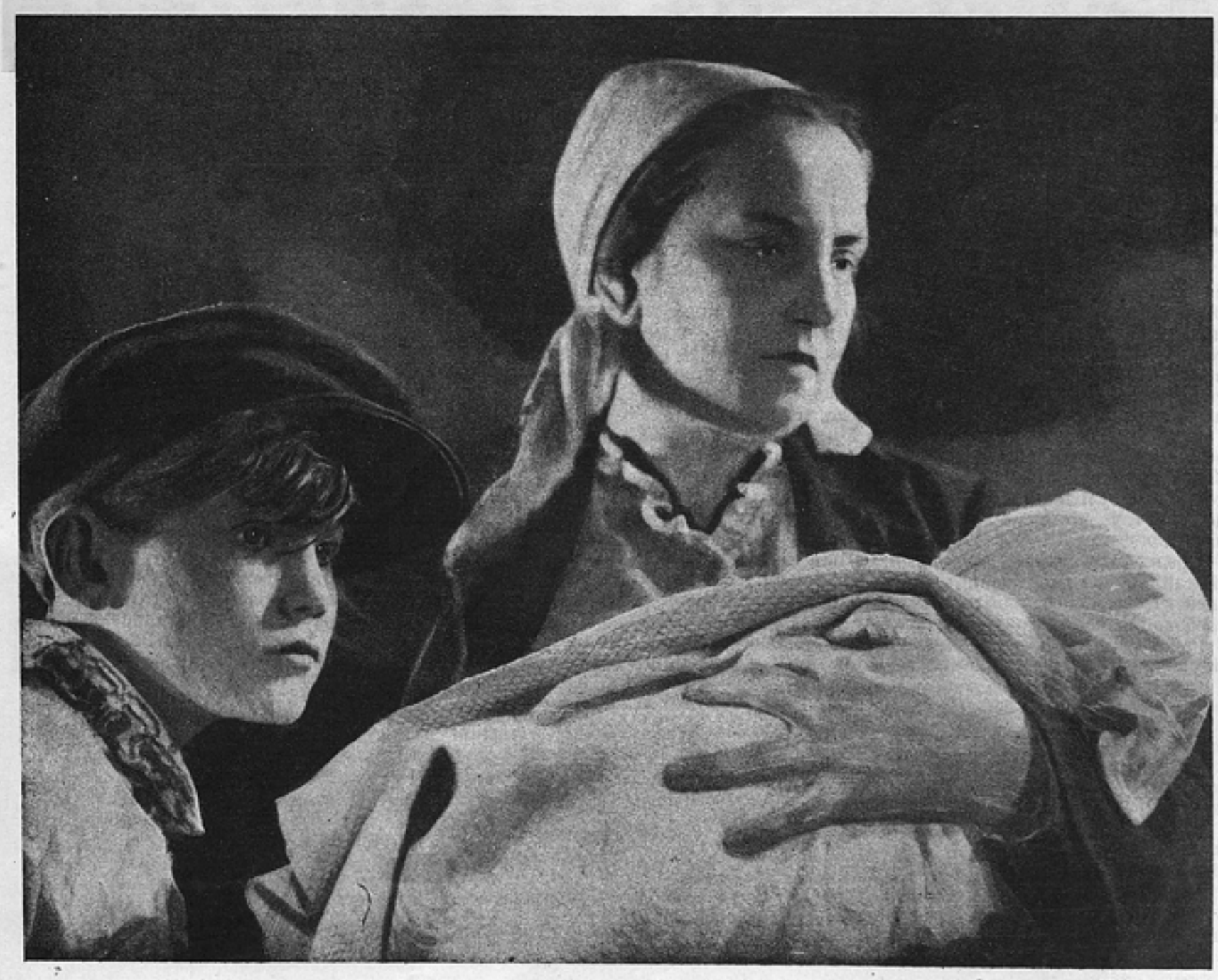
В этом году режиссер Г. В. Александров попросил меня помочь ему в подготовительной работе с некоторыми актерами в фильме «Цирк». Хотя я и не бывала на съемках, но все же мне пришлось несколько соприкоснуться с работой над фильмом. Я начала присматриваться к этому роду искусства, но все же сниматься самой мне не хотелось.

Совершенно неожиданно этой осенью мне передали по телефону, что режиссер Эйзенштейн хочет повидаться со мною. Не зная еще о цели разговора, я приехала на фабрику. И вот ночью, в совершенно для меня неожиданной обстановке, я в первый раз увидела съемку: С. М. Эйзенштейн был занят и предложил мне подождать до перерыва и посмотреть, как группа работает.

Я внимательно смотрела и не могла понять, зачем я понадобилась С. М. Эйзенштейну: ведь в процессе съемки я ничего не понимала, как актриса никогда не снималась, а все, что он говорил актерам, все задачи, которые он им давал, были так ясны и просты, что я ничего не могла бы к ним прибавить, а значит и как педагог была бесполезна.

Вскоре недоразумение выяснилось: Сергей Михайлович захотел попробовать меня на одну из ролей в своем фильме. Сначала мне это показалось совершенно невероятным— сниматься в кино, да еще в «колхозной» роли. Все же меня убедили сделать пробу. Мне прислали сценарий. Он мне

«БЕЖИН ЛУГ» **Режиссер засл. деят. иск. С. Эйзенштейн. Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Мосфильм. На фото: засл. арт. Е. Телешева в роли предс. колхоза**



«БЕЖИН ЛУГ»

Режиссер засл. деят. иск. С. Эйзенштейн.
Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Мосфильм

очень понравился, равно как и роль, хотя я боялась, что не подойду к ней.

Моя проба понравилась, и я приступила к работе.

К первой моей беседе с режиссером о роли я относилась с волнением. Ведь я истая ученица МХАТ, ни с какими режиссерами кроме мхатовских не работала. Поймем ли мы друг друга, договоримся о самом главном — о методе в работе над ролью? Ведь мне самой очень много раз приходилось работать как режиссеру с актерами другого творческого метода, и я знаю, как трудно бывает актеру перестраиваться и как много нужно на это времени.

Но с первой же беседы с Сергеем Михайловичем о моей роли все мои сомнения рассеялись: он так ясно и просто рассказал мне, что он думает о моей роли, чего от меня хочет, к чему я должна стремиться, какова мысль фильма в целом и т. д., что я скоро поняла, что мы говорим на одном языке.

Прежде чем начать сниматься, я попросила у Сергея Михайловича разрешение бывать на съемках других сцен, чтобы яснее понять чуждый мне процесс съемок и требования режиссера к актерам.

Работа Сергея Михайловича увлекла меня необычайно. Я увидела, как несколько слов, написанных в сценарии, под рукой большого мастера превращались в интереснейшие кадры, как люди, не знающие как следует, что такое кино (например, старуха, играющая роль матери кулака, никогда не видавшая кино), или наш «знаменитый» маленький артист Витя Карташев (переиграть которого трудно кому-либо из наших актеров) начали проявлять себя как заправские актеры. Конечно, достичь этого Сергей Михайлович мог только, давая актерам очень верные и конкретные задачи.

Наконец настал день и моей съемки. Вначале мне было очень трудно физически выдержать несколько часов беспрерывного напряжения внимания и привыкнуть к необычной обстановке работы. Во всем мне помогал Сергей Михайлович, сумевший сразу понять, что мне мешает работать и какими внутренними заданиями надо отвлечь меня от волнения и напряжения.

Я не знаю, удается ли мне в первой работе донести до зрителя то, чего от меня хотел режиссер, но знаю одно, что работать с ним мне легко и радостно, что я многому от него научилась, что в работе с ним приобрела новые приемы и что многое из того, что я узнала от Эйзенштейна, я могу использовать и применить в своей работе на театре.

ПРОГРАММА ПРЕПОДАВАНИЯ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ РЕЖИССУРЫ*

Засл. деят. иск. С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН

«Искусство кино» приступает к разработке и освещению вопросов, связанных с программами и методами преподавания основных дисциплин в Академии кино.

Начиная эту работу с опубликования программы курса режиссуры, разработанной С. М. Эйзенштейном, редакция обращается к преподавателям, теоретикам, практикам режиссуры кино и к слушателям Академии с просьбой прислать свои замечания и критику выдвигаемых С. М. Эйзенштейном положений.

О МЕТОДЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ПРЕДМЕТА РЕЖИССУРЫ

Основные положения

В основу изучения многосторонних областей, из знания которых складывается специфика режиссерского мастерства, берется положение Ленина:

«...От сосуществования к каузальности и от одной формы связи и взаимозависимости к другой, более глубокой, более общей...» (IX Ленинск. сборник, стр. 258.)

Это единственный путь, который позволяет охватить все разносторонние и, на первый взгляд, самостоятельные темы и разделы, входящие в состав собственно—режиссерской дисциплины.

При этом в основе метода прохождения всех этапов режиссерских знаний неуклонно соблюдается то положение, что мы имеем: «... повторение в высшей стадии известных черт, свойств ets. низшей...» (IX Ленинск. сборник, стр. 258.)

Поэтому области, разделы и темы режиссерской дисциплины рассматриваются, как этапы единого общего процесса развития и усложнения. Специфика их рассматривается, как последовательная поэтапность с качественным скачком между отдельными областями и видами.

Поэтому и каждый частный раздел и каждая отдельная тема внутри этих областей излагаются так, чтобы их признаки и черты опознавались, как качественные виды и проявления одних и тех же закономерностей, относящихся к данной области в целом.

(Например: кадрик—кадр — монтаж; или: мизансцена—жест — интонация и т. д.)

Каждый признак на новом этапе развития форм и разновидностей прослеживается, как перерастание специфики предыдущей стадии и всех ее черт в новое качество.

В этой взаимосвязи поэтапного развития рассматриваются как целые области, так и отдельные элементы внутри каждой из них.

(Театр и кино. Выразительное проявление в движении и проявление, объективированное в произведение. Мизансцен и мимика, повторяющие свои взаимоотношения на более высокой стадии в виде сочетания монтажа и кадра и т. д.)

Такой подход от нагляднейших и простейших форм и проявлений—с прослеживанием развития и усложнения их по мере приближения к областям более сложного развития—единственно обеспечивает сознательную ориентацию в сложнейших проблемах режиссерского знания и мастерства.

Только такой подход обеспечивает единый теоретический охват всех сложнейших разновидностей предмета режиссуры, в то же время до конца характеризуя специфику каждого частного его раздела.

Только при таком подходе мы этап за этапом сумеем критически овладеть культурой и двигать ее дальше.

«...Критика должна состоять в том, чтобы сравнить и сопоставить данный факт не с идеей, а с другим фактом; для нее важно только, чтобы оба факта были по возможности точно исследованы и чтобы они представляли из себя, один по отношению к другому, различные моменты развития, причем особенно необходимо, чтобы с такой же точностью был исследован весь ряд известных состояний, последовательность их и связь между различными ступенями развития» (Ленин, т. I, «Что такое «друзья народа», стр. 83.)

Если это неуклонно применяется ко всем областям режиссерской деятельности, то и сама эта деятельность в отношении родственных областей, вплоть до наивысшей формы творчества — практического перестроения социальной действительности, рассматривается не изолированно: на каждом этапе необходимы экскурсы в соответствующие фазы других отраслей творчески-созидательной активности, прослеживающие те же элементы и закономерности в других сферах и областях.

Таким образом предмет режиссуры на каждом этапе его прохождения органически соприкасается и планомерно врастает в соседние дисциплины, где каждая отрасль уже углубленно изучается под руководством специалистов.

Это обусловливает взаимосвязь всех дисциплин факультета в целом и ликвидирует хаотическое взаимоприсутствие безотносительных или безотносительно изучаемых дисциплин, что обычно является характерным для программ по художественному образованию.

Метод преподавания

Ни один из общепринятых академических методов преподавания для обучения режиссерскому мастерству — недостаточен.

Это касается не разделов по накоплению специальных знаний, по которым режиссура соприкасается с другими предметами преподавания (первый курс), а в первую очередь ее основной специфики, а именно развития и воспитания творчески-изобретательской и творчески-конструктивной деятельности и мастерства.

Причем в этом режиссура специфически отличается еще и от других творческих специальностей, несмотря на общность ряда черт с ними.

Основа деятельности режиссера состоит в том, чтобы в противоречиях вскрывать, выявлять и выстраивать образы и явления классово-отраженной и осознанной действительности.

Для обучения этому ни лекционный, ни семинарский метод — недостаточны.

Поэтому в порядке подведения к каждому разделу лекций по теории данного вопроса мы вводим особый вид занятий—режиссерский практикум.

Режиссерский практикум имеет целью творческое разрешение заданий совместно с руководителем по соответствующему разделу творческой практики, на основе дискуссионно-коллективного метода.

Через столкновение разных точек зрения фактических носителей их — членов учебного коллектива — и отсюда всестороннее освещение задания и критический отбор творческих предложений студент постепенно подводится к умению всесторонне критически разбираться в условиях собственной индивидуальной работы по изобретению и композиции.

Таким образом каждый новый этап прохождения дисциплины после необходимейших теоретических предпосылок начинается с практического разрешения простейшего задания из цикла тем, охватываемых данным разделом (планировочное, игровое, кадрово-монтажное и т. п.).

На каждой стадии работы руководитель наводит аудиторию на правильную постановку тех вопросов, решение которых обеспечивает конкретное разрешение задания.

Сталкивая между собой отдельные правильные или неправильные ответы аудитории, руководитель показывает:

1. Как выводится исчерпывающе-правильное для данных условий творчески-композиционное решение.

2. Исходя из этого частного конкретного разрешения, раскрывает подлежащую ему общую закономерность, стараясь на данной «клеточке» частного творческого разрешения раскрыть общие элементы диалектического процесса созидания, связанного с данным этапом, следуя в этом

*) Принята за основу кафедрой режиссуры Высшего государственного института кинематографии (в учебном заведении вузовского типа проходится в 4 года, в институте типа Академии рассчитана на 2½ года.

указаниям Ленина по изучению диалектики вообще, ибо «...в любом предложении можно (и должно), как в «ячейке», («клеточке»), вскрыть зачатки всех элементов диалектики.. .»(XII Ленинск. сборник, стр. 325.)

3. Развертывает перед студентами в порядке теоретических обобщений уже соответствующий раздел теории: момент, когда практикум органически переходит в слушание цикла теоретических лекций, касающихся данной области режиссерского мастерства.

Следующей фазой обучения явится уже самостоятельная индивидуальная работа студента в пределах данного раздела, закрепляемая соответствующими контрольными работами.

Работы критикуются коллективно под руководством преподавателя на основании пройденного раздела теории, после чего руководитель дает теоретическое резюме по проделанным работам и переходит к следующему этапу обучения.

Данный метод обеспечивает

1. Единый для всей группы общий фонд первоначального накопления конкретного опыта практических разрешений по данной отрасли работы.

При прохождении дисциплины это дает руководителю возможность оперировать этим общим запасом практических разрешений, в одинаковой мере знакомым всей группе.

2. Раскрывает как бы «цейтлупой» перед аудиторией фактический ход процесса изобретения и выдумывания, т. е. «творческого озарения», которое есть не более как сжатый в мгновенность процесс отбора решения, наиболее отвечающего данным частным условиям. Четкое осознавание этих определяющих условий и умение находить разрешение, им отвечающее, — суть основы техники режиссерского мастерства.

В целях наиболее наглядного и живого проведения этих занятий рекомендуется преподавателю, если он достаточно опытный режиссер, заготавливать заранее только основные, узловые этапы разрешения, через которые он проводит аудиторию, максимум же изобретательской и композиционной работы проводить совместно с аудиторией на месте, дабы наглядно и ощутимо демонстрировать этот процесс в работе самого мастера.

3. Приучает дисциплинированно мыслить «по существу» и применительно к конкретному случаю и заданию. Одной из основных задач педагога по линии планомерного подбора последовательных заданий на такого рода занятиях является умение играть «наводящую» роль, умело втягивать слушателей в творчески-изобретательские высказывания и направлять обсуждение по жестко рациональной линии,

«...чтобы они подходили к каждому вопросу не с точки зрения общей болтовни, а строго деловым образом, чтобы не ограничивались бумажной отпиской или общими фразами и лозунгами, а входили в технику дела, вникали в детали, вникали в «мелочи», ибо из «мелочей» строятся теперь великие дела» (Сталин — «Новая обстановка — новые хозяйственные задачи», 1931 г.).

4. Наконец этот метод обеспечивает наиболее полное и всестороннее раскрытие индивидуальности, хода мысли, умственного и творческого склада и предрасположения, роста и успеваемости каждой индивидуальности внутри коллектива аудитории.

ПЕРВЫЙ КУРС

ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

В задачу первого курса входит воспитание в студенте тех качеств и снабжение его теми специальными сведениями, которые в равной мере необходимы для любой творческой деятельности и профессии. К ним постепенно присоединяются элементы, специально нужные для будущего режиссера.

Поэтому курс, естественно, распадается на 2 группы занятий, а именно:

1. Занятия, имеющие воспитательно-тренировочную установку.

2. Занятия, имеющие целью дать первоначальное накопление сведений по будущей творческой и производственной специальности.

Первая группа занятий имеет задачей приучить студента к основным нормам и установкам, необходимым для каждого творческого работника вообще: от примитивной наблюдательности разведчика в быту и простой ориентации во времени и пространстве до классово-направленной ориентированности в окружающей социальной действительности и ее явлениях.

Достигается это путем воспитания в нем необходимых психо-физиологических предпосылок и развития в нем способности выявления на конкретном пластическом материале действительности тех общеполитических и социально-экономических положений, которые он проходит по циклу общественных наук.

Вторая группа предметов имеет задачей в лекционном порядке:

1. Ознакомить студента с общими чертами творческой деятельности и практики по разным областям творчески-созидательной активности вообще.

2. Развернуть перед студентом общую картину его будущей производственно-творческой деятельности на специфическом участке производства кинолент.

Метод преподавания на первом курсе

Эти общие положения определяют и специальный метод прохождения предмета режиссуры на первом курсе.

Целый ряд тем проходится циклами под руководством специалистов по этим областям. Однако все они рассматриваются как составные части одной дисциплины и проходятся в строгой взаимной координации под непосредственным наблюдением основного преподавателя, ответственного за прохождение дисциплины предмета теории и практики режиссуры, по его указаниям и его программным заданиям, поскольку все эти циклы не имеют самостоятельного значения, а являются необходимыми подготовительными предметами к специфике режиссерской композиции и выразительного движения в установке на технику режиссерского показа.

Раздел I. Работа над собой

I. РАЗВИТИЕ НЕОБХОДИМЫХ ФИЗИЧЕСКИХ ДАННЫХ

1. Физическое укрепление здоровья и организма. Общая физкультура.

2. Воспитание правильных основ движения:

а) бокс, воспитание равновесия и четкой работы двигательных рефлексов;

б) прохождение выразительной гимнастики Рудольфа Боде или биомеханики по системе Мейерхольда.

3. Постановка голоса и основы дикции.

4. Ориентация во времени и пространстве:

а) глазомерная геодезическая съемка методом военного планшета и вольной крокировки;

б) воспитание чувства времени;

в) ритмическое воспитание (специальные упражнения и танец), как синтез временно-пространственной ориентации.

5. Рисунок и зарисовка (пространственное размещение в примитивной композиции, пропорции, ракурс, зарисовки по памяти и т. д.).

II. РАЗВИТИЕ НЕОБХОДИМЫХ ДАННЫХ ДЛЯ НАПРАВЛЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ

1. Проблемы реконструкции действительности:

а) общее и частное;

б) искажения в передаче «очевидцев»;

в) роль традиционных шаблонов;

г) использование наследства;

д) объективность и тенденциозность.

2. Техника направленной фактографии.

А. Работа анализа и синтеза, рассмотренная на литературных примерах (беллетристика и фактический материал).

Б. Аналитическая работа.

1. Разведчик-наблюдатель.

2. Розыск:

а) наблюдение;

б) протоколизация и классификация;

в) словесный портрет.

3. Расспрос:

а) опрос и интервью;

б) допрос и следствие;

в) обследовательская работа.

Практика аналитической работы:

а) собирание сведений по определенным отраслям, местам и событиям (из материала действительности, а также музейно-библиографического порядка).

«БЕЖИН ЛУГ» **Режиссер засл. деят. иск. С. Эйзенштейн, Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Мосфильм**
На фото: засл. арт. Е. Захава в роли отца и пионер В. Карташев в роли Степка.

б) опись и классификация «типажа»;
в) практическое интервьюирование.

В. Синтетическая работа.

1. Репортаж и корреспонденция.
2. Обозрение.
3. Очерк и фельетон.

«Короткая строка», как потенциальный монтажный лист.

4. Эти же методы в сходной специфике на кино (хроника и кинопоезд).

Практикум направленной реконструкции события и явления.

1. Разложение явления:
а) общий план события;
б) физиогномика события;
в) определяющие детали. Исходный литературный материал: записи Леонардо да-Винчи, Золя, Гоголя.
2. Обобщение и изложение события:
а) точка зрения на явление;
б) тональное ощущение и конкретизация его на материале;
в) монтаж элементов излагаемого события;
г) закрепление изложенного работой очеркиста-практика.

III. ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

А. Общие положения.

1. Характерные черты и качества, определяющие творческую личность.
2. Творческие приемы и техника работы.
3. Количество, качество и планировка работы.
4. Метод и объем накопления запасного исходного материала.
5. Использование наследства (творческое и плагиат).
6. Творческие неудачи. Ошибка, самокритика, преодоление и опыт ошибки и неудачи.
7. Процессы творчества и творческие биографии выдающихся творческих личностей:
а) Ленин, Маркс, Энгельс;
б) Эдиссон, Форд;
в) Флобер, Золя, Бальзак, Мопассан, Гоголь, Толстой.
8. Западные и советские мастера театра и киномастера и их творческий опыт[1].
9. Творческий коллектив. Творчество индивидуальное и коллективное.

Б. Практикум творческого процесса.

1. Воспитание необходимых предпосылочных данных к творческой деятельности.
2. Творческий режим и творческое самодисциплинирование.

(Пп. 1 и 2 под руководством специалистов системы Станиславского, однако лишь в объеме первоначальных ее ступеней.)

3. Накопление творческого запасного материала:
а) записная книжка;
б) собирание иконографического материала.

IV. РАБОТА В КОЛЛЕКТИВЕ И НА ПРОИЗВОДСТВЕ

Такт и тактика в обращении с людьми.

1. Буржуазные методы, вытекающие из основ буржуазного общества.
2. Пролетарский подход:
а) коллективизм и принципы коллективной работы;
б) практика Ленина в обращении с людьми и в руководстве;
в) специфика работы в условиях советской общественности. Работа начальника политотдела, массовика-организатора и т. д.

[1] По этому пункту помимо монографического анализа предусматривается и живой обмен опытом путем личных докладов-выступлений соответствующих мастеров.

Раздел II. Работа над фильмом

I. РЕЖИССЕР НА ПРОИЗВОДСТВЕ

Ознакомление с фазами процесса производства кинофильмов, рабочими местами и деятельностью всех специальностей, из которых складывается данный процесс.

1) Тематическое планирование производства.

2) Организация производства (система ГУКФ и кинотресты нацреспублик).

3) Сценарный отдел и работа сценаристов.

4) Режиссер и режиссерская группа:

а) режиссерский сценарий;

б) подготовительный период;

в) репетиционный период;

г) производственно-съемочный период;

д) монтажный период;

е) выпуск картины и общественный просмотр;

ж) прокат и распространение картины.

5) Взаимодействие режиссера и остальных творческих работников:

а) режиссер и сценарист;

б) режиссер и оператор;

в) режиссер и композитор;

г) режиссер и художник;

д) режиссер и актер.

6) Режиссер и фабричные цехи.

7) Режиссер в административно-хозяйственной системе фабрики.

8) Режиссер, как общественный работник (массовые просмотры).

II. РЕЖИССЕР НА ЗАПАДЕ И В СССР

Рассмотрение ряда картин в чисто режиссерской установке и ознакомление с теми образцами и примерами режиссерской кинокультуры, которые необходимы как иллюстративный материал на специальных семестрах.

А. Кинематография Запада

1. Авантюрно-приключенческая.
2. Комическая.
3. Мелодрама и наивный реализм.
4. Комедия.
5. Исторические фильмы.
6. Немецкий экспрессионизм.
7. «Авангард».
8. Другие разновидности.

Б. Советская кинематография

1. Старые мастера.
2. Послереволюционные мастера, направления и жанры.

ПРАКТИКА ПЕРВОГО КУРСА

Теория, изучаемая на первом курсе, неразрывна с практикой, и для полного освоения этого раздела проводится еще и практика вне института.

Практика эта должна натренировать студента на умение прилагать методы практического обследования действительности, которым должен обучать первый курс.

Студент проходит практику так, чтобы в окружении знакомого и привычного ему суметь практически ориентироваться и охарактеризовать социальную значимость происходящего; очертить конкретных людей, проводящих конкретное дело; описать осмысленно соответствующие участки социалистического строительства, с которыми ему приходится сталкиваться.

Все это закрепляется в форме очеркового обследования, подборе характеристик, фотоматериала, записей, зарисовок и типичных данных с таким расчетом, чтобы представить это в конкретном социально-осмысленном фактическом виде, предшествуя этим будущей художественной и образной форме показа социалистической действительности.

Этот тип практики для первого курса проходится во время летнего отпуска, для того чтобы названная работа студентом могла проводиться в условиях наиболее близкой и знакомой ему обстановки.

Выбор темы предоставляется студенту и зависит от специфики той обстановки и условий, в которые он в отпускное время попадает (работа многотиражки на крупном предприятии. Колхоз. Кампания по реализации займа. Внедрение стахановских методов. МТС. Лагери красноармейских частей. Лесные разработки. Бесконечное количество реальных конкретных фактов и людей, в окружение которых он попадает или сам или среди которых он, сознательно принимая участие, выступает).

По линии кинематографической это воспитывает то, что мы могли бы назвать киноразведчиком.

Воспитанные на этом курсе качества в равной мере нужны на всех этапах творческого овладения действительностью. По профессиональной же характеристике тому, кто этим бы ограничил свое образование, может быть присвоена квалификация технического помрежа.

ВТОРОЙ КУРС

III семестр

ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ ПРОЯВЛЕНИЕ

Раздел I. Практика выразительного проявления

I. МИЗАНСЦЕН-РЕЗОНЭ

Практическое переложение строчки простейшего сценарного выразительного задания или ситуации в цепь драматических событий и действий. Методы коллективного дискуссионного отбора и изобретения.

1. Анализ ситуации: социальная характеристика действующих лиц и сюжетно-эмоциональная трактовка. Установление отправных выразительных узлов.

2. Организация событий в пространстве:

а) ознакомление с техникой трехмерного графика записи;

б) планировка статической обстановки и света;

в) выразительное движение одной фигуры внутри неподвижной обстановки.

3. Организация события в пространстве и времени:

а) ознакомление с техникой четырехмерного графика;

б) планировка динамической среды, динамический источник света;

в) координация выразительной деятельности и взаимных перемещений ряда фигур;

г) планировка массовой сцены.

4. Специальная организация события в пространстве:

а) планировка по кругу (типа цирка);

б) по окружности (окружая зрителя);

в) на портал;

г) на точку (переход к понятию кадра).

5. Специальная организация события во времени: виды на переход мизансцены в примитивный монтажный лист.

6. Специальная организация события в звуке. Специфика радиопьесы и радиопостановки.

7. Практическое выполнение аналогичных мизансценных заданий на дому, разрешаемых группами студентов.

Коллективно-дискуссионная группа (не бригада) как переходная стадия от полной аудитории к индивидуальному решению заданий.

8. Индивидуальные задания.

II. ПОЛОЖЕНИЯ ОБЩЕГО ПОРЯДКА, РАСКРЫВАЕМЫЕ ПО ХОДУ ПРАКТИКУМА

А. По линии творческой.

1. Творческий феномен в его реальном протекании. Полная картина его, единая для любых областей творческого порядка. Практическое участие в таковом (коллективно и индивидуально).

2. Теоретический экскурс в область существующих учений и систем:

а) односторонность их, понимаемая, как гипертрофия отдельных фаз, нормально протекающего творческого процесса;

б) социально-историческое этому объяснение;

в) ошибочность механического разделения на «внутреннюю» и «внешнюю» технику. Ошибочность механического «синтеза». Подлинное единство в целостном творческом процессе. Методика его;

г) рациональное использование существующих систем применительно к определенным фазам творческого процесса и воспитания его.

Б. По линии композиционной.

1. Понятие о трактовке.

2. Закон соподчинения частей и частностей единству замысла целостного разрешения.

3. Прием перевода словесно-образного обозначения в образ действия.

4. Несостоятельность формальной логики и недостаточность «здравого смысла» (Ф. Энгельс) в деле разрешения художественных заданий. Наглядные примеры. Анализ типовых ошибок. Диалектичность правильного разрешения.

5. Перевод основного законченного мелодраматического разрешения путем перетрактовки в план буфонно-комический и патетический. Приемы этого перевода, обоснованные кратким экскурсом в природу комического и патетического (подробное рассмотрение этих вопросов является предметом VII семестра).

6. Организация выразительного проявления на человеке. Жест, мимика, рассматриваемые, как мизансцен, собранный на человеке. Мизансцен, как мимическое проявление, взрывающееся в трехмерное пространственное проявление.

7. Такое же понимание, распространенное и на интонацию. Переход к планировке диалога и монолога пространственно и интонационно.

8. Стадиальная последовательность развития и композиционное соприсутствие отдельных элементов выразительного проявления.

Раздел II. История развития выразительного проявления

А. Учение о мотиве.

Мотив, как побудитель проявлений.

Ответное реагирование: комплексное и диференцированное.

Б. Выразительное проявление, как борьба мотивов.

Прослеживание этого явления от борьбы нескольких мотивов до реагирования в противоречиях на единый мотив.

1. Низшая стадия:

а) выразительное проявление растений: гелиотропизм и геотропизм;

б) тропизм низших животных и специфика их реагирования в отличие от растений. Реагирование зародыша.

2. Стадия рефлексов.

Продление традиций предыдущих этапов и новое качественное приобретение данного этапа.

3. Произвольное движение.

Реагирование в полноте целиком развившегося процесса проявления. Новая качественная специфика данного этапа.

4. Человеческое социальное и психологическое реагирование.

Данный обзор дает краткую историю качественного развития выразительных проявлений от стадии простейших реакций низших организмов до полноты социально-сознательного реагирования человека, как общественной единицы.

В этом он базируется на материале предшествующей ему специальной дисциплины психологии и поведения человека и является специальным приложением этих данных к специфической области выразительных проявлений.

Раздел III. Теория выразительного проявления

А. Краткая история вопроса о законах выразительного человека.

Критический разбор учений о выразительном движении человека.

1. Платон. 2. Аристотель. 3. Лукиан. 4. Квинтилиан. 5. Цицерон. 6. Теологические «объяснения» и «божественный произвол». 7. Декарт, 1650. 8. Спиноза. 9. Лессинг. 10. М. Энгель, 1788. 11. Дюшен, 1867. 12. Грасиолэ, 1865. 13. Дарвин, 1872. 14. Бехтерев. 15. Жан д'Удин и Гавелок Эллис. 16. Джемс. 17. Людвиг Клагес (предшественники: Пидерит и Карус, последователи: Принцхорн и Рудольф Боде. Конштамм и Крукенберг). 18. Кэнон. 19. Фрейд. 20. Лешли. 21. Учение Павлова в приложении к вопросу выразительности.

Примечание. Явно ошибочные теории, например, Дельсарта, его популяризаторов (князь Сергей Волконский) и эпигонов рассматриваются лишь в порядке оттеняющего противопоставления.

Б. Основные теоретические ошибки ряда разбираемых учений глубоко социально обусловлены, поскольку корни этих теорий имеют происхождение буржуазное и несут на себе соответствующие отпечатки односторонности и ограниченности. В чем эти ошибки и в чем положительный вклад каждого из них в деле приближения к исчерпывающим (на сей день) положениям по данному вопросу.

Раздел IV. Процесс выразительного проявления

А. Проблема выразительности в условиях и достижениях на сегодняшний день. Общие закономерности. Их исторические предпосылки, их общетеоретические и практические подтверждения.

Стадиальная взаимосвязь разных видов выразительного проявления.

Б. Выразительное проявление, как обнаружение себя во-вне, и выразительное проявление, как средство социального взаимного общения и воздействия.

В. Роль подражания в выразительном проявлении.

Г. Органичность, как основное условие воздействия выразительного проявления. Органические законы выразительного проявления. Филогенез и его роль. Социальный определитель выразительного проявления.

Д. Условия, в которых и при которых протекает выразительное проявление. Патология выразительного проявления. Реконструкция выразительного проявления (воспроизведение его), как переход к выразительному произведению.

IV семестр

ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Третий семестр посвящен выразительному проявлению с точки зрения производящего его в той мере, в какой оно является частным выражением общего поведения человека.

Четвертый семестр посвящен рассмотрению выразительного проявления специально с точки зрения взаимного общения, а также в специальном приложении к тому, как оно проявляет себя в искусстве.

Соответственно с этим выразительное проявление рассматривается в двух своих разновидностях.

1. Выразительное проявление, неотъемлемое от производителя в процессе общения и взаимного потребления (актерская игра, выступление оратора и т. п.).

2. Выразительное проявление, способное существовать отдельно, от производителя в виде так называемых произведений, которые могут служить объектами потребления самостоятельно («произведение» живописи, скульптуры, литературы и пр.).

Основная разница в процессе восприятия этих двух разновидностей. Это устанавливает основное разделение IV семестра на 2 раздела:

а) о личном образе;

б) об образе произведения.

ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Учение о выразительном движении, как элементе актерской игры.

Раздел I. Вводный практикум.

Разработка заданий типа заданий III семестра, доводимая до следующей фазы их разрешения, т. е. подробная разработка мимико-жестикулятивной стороны. Производится в виде постановки в показательном порядке режиссером-руководителем игрового фрагмента с одним или двумя квалифицированными актерами-профессионалами с репетиционной доработкой этого задания в деталях.

Раздел II. Теория и практика выразительного движения актера

А. Изучение выразительного движения.

1. Простое утилитарное движение.

2. Собственно выразительное движение.

Б. Построение выразительного движения.

1. Разбор различных школ и систем актерского мастерства.

2. Выразительное проявление актера и техника актерского движения:

а) центр тела и периферия. Основные закономерности;

б) мимика тела в целом;

в) мимика тела по выразительным областям: мимика лица;

мимика руки;
мимика речи (интонация);
г) координация и композиция выразительного проявления в условиях художественного воспроизведения;
д) актерская работа самих студентов в объеме режиссерского показа в пределах исполнения задаваемых фрагментов на технику выразительного движения и интонирования.

УЧЕНИЕ ОБ ОБРАЗЕ

Раздел I. О личном образе

1. ВВОДНЫЙ ПРАКТИКУМ

1. Процесс создавания актерского образа проводится в виде показательной демонстрации актерами-профессионалами фрагментов законченных ролей (со всеми атрибутами сценического или кинематографического их воплощения). Подробное изложение истории становления и процесса создавания конкретно продемонстрированного образа. Демонстрация подсобного материала или воссоздание отдельных этапов становления роли.
2. Пространственная, двигательная, мимическая и интонационная планировка диалога и монолога при наличии разработанного образа.
3. Теоретическое обобщение.

Творческий акт создавания актерского образа, как частный вид общего образотворчества. Творческая специфика. Становление образа-роли. Анализ и критика существующих теорий.

2. ОБРАЗ АКТЕРА

1. Образ, как единство формы и содержания изображаемого действующего лица.
2. Социальная обусловленность в образе.
3. Тип, образ, маска, типаж.
4. Практикум самостоятельного создания образа по заданной роли. Анализ роли и вспомогательный материал.
5. Собственное образотворчество (полное самостоятельное авторство образа, создаваемого непосредственно из материала действительности).

3. ИСПОЛНЕНИЕ АКТЕРСКОГО ОБРАЗА

1. Процесс исполнения роли, как повтор в свернутом виде процесса становления роли.
2. Трудовой процесс актерской игры. Психо-физическое состояние. Режим и тренировка.
3. Практикум исполнения созданного образа в объеме режиссерского показа самими студентами на основе заданной роли.

4. РАБОТА С АКТЕРОМ

1. Такт и тактика в работе с актером. Формы сотрудничества актера с режиссером. Работа с актером одинаковой школы.
2. Выбор актера, экспозиция пьесы и роли. Специфическая форма изложения актеру режиссерского плана и намерений.

Работа с актером над ролью и на репетициях.

3. Метод показа и метод рассказа.
4. Работа с актерами других школ и направлений. Работа с детьми. Терминология разных школ и специфика режиссерского подхода в зависимости от разных систем.
5. Практикум и практическая работа студентов режиссерского факультета с актерами третьего курса актерского факультета. Постановка этюдов объединенными силами студентов обоих факультетов.

Раздел II. Об образе произведения

1. Художественный образ, как закрепление в форме содержания и образа мысли:
а) социальная обусловленность;
б) творческий продукт, как конкретизация образа мышления на определенном материале;
в) творческий процесс, как практика его реализации.
2. Образ произведения, как единство формы и содержания:
а) форма, как логика содержания, развернутая в чувственное мышление. Единство во взаимном проникании обеих сторон мышления в целостном произведении искусства;
б) ошибки формалистов и теория отстранения;
в) творческий акт восприятия.
3. Образность и изобразительность:
а) их стадиальная связь, взаимодействие и органическое соприсутствие в совершенной композиции;
б) гипертрофия изобразительности: так называемая «ленинградская школа» кинематографии и др ;
в) гипертрофия образности: театр Мей Лань-Фана и др.
г) связь пластической образности с «линейной речью» (термин ак. Марра);
д) изображение — образ — криптограмма — символ;
е) рассмотрение данного вопроса по различным областям.
4. От идеи произведения до внешней его формы. Фактический процесс становления произведения.
5. Общая закономерность выразительного проявления в приложении к образотворчеству. Стадиальная связь с принципами выразительного движения. Новое качество.
6. Образотворчество, социальный и психологический смысл его. Социальное его приложение.

Окончивший второй курс и сдавший отчет по летней практике приобретает право на звание квалифицированного помрежа по художественной части.

ТРЕТИЙ КУРС

У семестр

Примечание. Начало данного курса предполагает знакомство студента с частными приемами монтажа и монтажными навыками по образцам кинокартин и хрестоматиям киноприемов.

(Проходится в виде особого курса параллельно IV семестру прохождения теории.)

Раздел I. Практикум кинопроизведения

Перевод простого мизансцена в ортодоксальный монтажный лист.

А. ОБЩИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

1. От выразительного человека к выразительному кинопроизведению.
2. Специфичность кинематографа сравнительно с театром. Новые элементы и элементы театра и других искусств в новом качестве.
3. Жестикулятивно-моторный процесс, подлежащий монтажу.
4. Монтажный росчерк, собранный внутри рамки кадра.
5. Общие положения образотворчества в разрешении специфическими средствами кино.

Б. ПРАКТИКУМ

1. Мизансцен и мизанкадр.

Практикум композиционного заполнения рамки кадра (европейская композиционная традиция): а) на проектной схеме, б) на реальных предметах.

2. Монтажные узлы и монтажная композиционная группа.
3. Монтажные элементы внутри композиционной группы.

Практикум вырева рамкой кадра (японский композиционный метод): а) на проектной схеме, б) на реальных предметах.

4. Ритм пространственный и временной.
5. Закономерность повтора единой композиционной схемы через все выразительные элементы и средства, рассмотренная на элементах кино.
6. Обусловленность этой схемы трактовочной установкой. Социальная обусловленность трактовки и композиции.
7. Практикум монтажной композиции сложной сцены, разрешенной предварительно мизансценно. Полный процесс монтажного построения.

Раздел II. Специальные элементы кинопроизведения

А. ОБЩИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

1. От традиционного кинематографа к кинематографу революционному. Кинематограф единой точки съемки и

кинематограф сменяющихся точек. Кино немое и звуковое.

2. Классовая точка зрения на явление и ее реализация в кино специальными средствами кинематографии. Точка зрения. Трактовка. Точка съемки. Монтаж.

3. Элементы кинематографии, рассмотренные в их стадиальной взаимосвязи:

а) титр;
б) титр-кадр;
в) кадр;
г) монтаж и его предпосылки:
основной кинофеномен;
кадр, как процесс монтажного сочетания клеток («кадриков»).
монтаж, как новое качество по линии развития ячейки монтажа — единичного кадра;
звук и его место в общей концепции кинематографического монтажа;
д) важность подобного понимания для установления единой композиционной закономерности, подлежащей качественно различным элементам кино.

Б. СПЕЦИАЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

1. Общие положения о пластической композиции. Анализ образцов живописной композиции.

Проходится по специальной дисциплине искусствознания и на ряде совместных занятий руководителей предмета режиссуры и предмета искусствознания.

2. Кадр:

а) примитивный обрез кадра;
б) ракурс и свет;
в) выразительность объективов и темпов съемки;
г) от обреза к образу;
д) примитивный кадровый образ и символ;
е) практическая работа студентов режиссерского факультета со студентами операторского факультета над кадром.

Фоторабота. Статический материал (человек, предмет, пространство, среда).

Киноработа. Динамический материал (человек, предмет и пр. в движении).

3. Монтаж.

Виды монтажа по линии кинетического ряда:

а) метрический;
б) ритмический;
в) тональный (мелодический);
г) обертонный;
д) интеллектуальный, как новое качество по линии развития обертонного в сторону смысловых обертонов.

Стадиальная зависимость отдельных видов монтажа и контрапунктическое соприсутствие.

Виды монтажа по линии семантического ряда:

а) монтаж, параллельный равивающемуся ходу события (примитивно-информационный монтаж);
б) монтаж, параллельный ходу нескольких действий («параллельный монтаж»);
в) монтаж, параллельный ощущению (монтаж примитивных сравнений);
г) монтаж, параллельный ощущению и значению (образный монтаж);
д) монтаж, параллельный представлениям (монтаж, конструирующий понятие).

Стадиальная взаимосвязь отдельных видов монтажа и их контрапунктическое соприсутствие.

4. Звук:

а) о скрытом звуке;
б) о собственно звуке;
в) изобразительность звука;
г) звук в тонфильме;
д) звуковой монтаж и его особенности;
е) практическая работа со звукотехником по звукопостроениям в условиях звукозаписи и микрофона.

5. Композиция элементов кинопроизведения:

а) стадиальная связь театр-кино по линии сочетания элементов;
б) звукозрительный контрапункт (принципы);
в) приемы звукозрительного контрапункта и разновидности сочетания.

Раздел III. Построение кинопроизведения

А. О СТРОЕНИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

От выразительного движения до завершенного выразительного произведения драматургической формы.

1. Драматическое разрешение.
2. Закрепление драматического разрешения в драматургический тип или структуру.
3. Краткий исторический экскурс в область становления типовых структур. Их социальные и психологические предпосылки. Типовые ситуации.
4. Краткий обзор специфических разновидностей кинематографических жанров (в хрестоматийном порядке).

Б. ПРАКТИКУМ ПОСТРОЕНИЯ КИНОВЕЩИ

Коллективная творческая по-этанная работа над созданием полного кинопроизведения (метод, общий с другими практикумами).

1. Нахождение темы.
2. От темы к сюжету.
3. От сюжета к сценарию.
4. От сценария к монтажным листам.

(Совместно со студентами-выпускниками сценарного факультета или сценаристами-профессионалами [1].)

5. Разработка образов и работа с актером.

(Совместно со студентами-выпускниками актерского факультета или актерами-профессионалами.)

6. Съемка.
7. Монтаж.

(Совместно со студентами-выпускниками операторского факультета или операторами-профессионалами.)

Отдельные части и стадии выполнения общего кинопроизведения реализуются студентами в индивидуальном порядке и служат зачетными показателями.

Примечание. Техника съемки и монтажа до этого практически проходится на специальных циклах занятий.

В. ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПЛАН

а) генплан — творчески-композиционно;
б) генплан — сметно-производственно;
в) форма и техника составления генплана;
г) практика в виде переложения киновещи в полный генеральный план.

Г. ТВОРЧЕСТВО, ТЕХНИКА, ТРУД РЕЖИССЕРА В КОНКРЕТНЫХ ПРОИЗВОДСТВЕННЫХ УСЛОВИЯХ

а) гигиена и рационализация творческого труда. Норма выработки. Творческая экономия. Коллективизм в творчестве; методы перевыполнения норм.
б) монтаж производственно-оперативной программы;
в) творческая подготовка к съемке. Кроки замысла. Необходимая лабильность замысла. Ее пределы. Варианты и вариации;
г) творчество в период реализации замысла по последовательным этапам.

Работа завершается резюмирующей оценкой и характеристикой творческого процесса и необходимыми указаниями к переходу на индивидуальное творческое выполнение.

Этим студенты подводятся к работе четвертого курса, протекающего в освоении избираемых специальностей, жанров и школ ведущих мастеров, по которым студентами сдаются дипломные работы.

Окончившие третий курс и сдавшие отчет по соответствующей практике на производстве получают право на звание квалифицированного ассистента-режиссера.

ЧЕТВЕРТЫЙ КУРС

VII и VIII семестры

Предыдущий VI семестр обучает будущего режиссера всестороннему и полному процессу создания фильма во всех его творческих фазах, по всем его этапам.

Осуществляемая на частной разновидности кинематографии — на художественном фильме — эта работа вместе с тем дает общее типовое представление о тренаже по созданию любого типа фильма вообще.

---

1 Рекомендуется присутствие студентов других факультетов на всех этапах работы, но непосредственно творческое соучастие их предусматривается на указанных этапах.

Этот материал должен представляться по возможности объективно и в максимальном охвате встречающихся проблем. Очень важно при этом избегать узкожанровой и направленческой специфики (рекомендуется полижанризм внутри вещи).

Задачей VII семестра является ознакомление студента с избираемой им кинематографической специальностью, жанровыми подразделениями и творческими направлениями внутри них.

Подобных специальностей имеется 3:

1) Режиссер художественной кинематографии.

2) Режиссер публицистического и хроникального фильма.

3) Режиссер научно-педагогического фильма.

Студент избирает соответствующий раздел, по которому он желает специализироваться, и по своему разделу слушает соответствующий цикл дисциплин общего порядка.

Дипломный же проект студент выполняет согласно избираемому им жанру и направлению под руководством соответствующего мастера.

Режиссерская специализация

А. РЕЖИССЕР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА.

Обязательные семинары для всех студентов данного отделения.

I. Построение патетического кинофильма:

а) природа патетического явления;

б) специфика патетического построения, вытекающая из социально-исторических предпосылок. Рассмотрение на разных областях искусства;

в) построение патетического произведения средствами кинематографии. Общие положения. Анализ имеющихся образцов.

Практические указания. Практика.

г) Революционный патетический фильм.

II. Построение комического кинофильма:

а) природа комического.

Связь патетического и комического.

б) Специфика комического построения, вытекающая из социально-исторических предпосылок. Рассмотрение на разных областях искусства.

в) Построение комического произведения средствами кинематографии. Общие понятия. Анализ имеющихся образцов. Практические указания. Практика.

г) Советская комедия.

III. Краткое обобщенное рассмотрение других жанров художественной кинематографии: авантюрно-приключенческий фильм, психологический, детективный и т. д.

Выполнение дипломной работы согласно избранному жанру внутри специальности под руководством соответствующего мастера кинематографии по выбору студента. Каждый мастер объединяет группу размером не более 6—7 человек, прошедших у него соответствующий отбор, руководит выполнением дипломной работы и отвечает за соответствующий выпуск.

Б. РЕЖИССЕР ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО И ХРОНИКАЛЬНОГО ФИЛЬМА

Ознакомление с направлениями и жанрами публицистического и хроникального фильма.

а) хроникальный фильм и киноочерк;

б) техника и композиция киножурнала;

в) документальный фильм;

г) выездная редакция и кинопоезд;

д) этнографический и экспедиционный фильм.

Порядок сдачи дипломных работ такой же, как и для режиссера художественного фильма.

В. РЕЖИССЕР НАУЧНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ФИЛЬМА.

Ознакомление с жанром и разновидностями данной отрасли.

а) общие педагогические дисциплины;

б) методика научной работы;

в) научный фильм;

г) техфильм;

д) учебный фильм;

е) военноучебный фильм;

ж) детский фильм;

в) школьно-педагогический фильм;

и) научный фильм.

Порядок сдачи дипломных работ такой же, как и для режиссеров художественного и публицистического фильмов.

Работа четвертого курса должна быть организована так, чтобы в течение VI семестра заканчивалось слушание всех специальных дисциплин и были проведены все подготовительные работы к выполнению дипломных заданий с таким расчетом, чтобы VIII семестр был целиком отдан под реализацию и защиту дипломных работ.

Дипломная работа для всех специальностей состоит в подробном и исчерпывающем проекте кинопостановки по избранному жанру и специальности, представляемом в виде полностью разработанного генерального плана.

Для режиссера художественного фильма проект генерального плана слагается из следующих моментов:

1. Общая трактовка. Опирающаяся на разбор произведения в целом на базе марксистского анализа и оценки.

2. Подробный анализ и характеристика отдельных образов персонажей данного произведения. Социальная и психологическая характеристика, внешность, костюмы, гримы. Подробное описание, зарисовки, разъяснительные схемы, образцы иконографического материала и т. д.

3. Сценическое разрешение. Подробная разработка планировки и обстановки сцены и отдельных мизансцен главных моментов (графические схемы и описания, смысловые и игровые указания в виде подробно развернутых ремарок, описание действий к отдельным элементам диалога, реплик и поступков действующих лиц).

4. Кинематографическое разрешение. Монтажный лист, сделанный на основе игрового мизансцена. Узловые моменты монтажного листа, представленные последовательными схемами отдельных кадров (последовательное графическое изображение композиции сменяющихся монтажных кусков).

5. Работа с актером. Кроме письменных замечаний дипломник обязан в устном своем докладе квалификационной комиссии дать интерпретацию ролей, по объему и форме достаточную для объяснения актеру образа и деталей его.

Дипломник должен практически показать движение, жест, интонацию, общее поведение применительно к разработанным образам в объеме и методе режиссерского показа.

6. Кинематографическая съемка и монтаж. Практическое выполнение частей запроектированного задания в виде засъемки и монтажа отдельных фрагментов запроектированного фильма.

7. Хозяйственно-оперативный план постановки. Кроме перечисленных моментов художественно-творческого порядка дипломная работа должна также включать хозяйственный, календарный и оперативный план.

Примечание. Ознакомление с этой отраслью проходится по специальному циклу, параллельно основному предмету.

Сдача и защита дипломных работ дает право на звание квалифицированного сорежиссера.

По сдаче и защите дипломного проекта окончивший институт обязан провести в качестве ассистента-практиканта или сорежиссера не менее одной цельной постановки на производстве.

После подобной производственной практики и детального отчета о ней окончивший институт получает диплом и звание квалифицированного режиссера.

ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОИЗВОДСТВА ФИЛЬМОВ В США

В. НИЛЬСЕН

Рождение звукового кино и совпавшее с ним по времени внедрение ряда технических усовершенствований чрезвычайно усложнило кинематографическую технику. Звуковая кинематография произвела подлинный технический переворот в кинопроизводстве, и этот переворот в свою очередь потребовал полной перестройки всех методов производства фильмов, начиная от строительства киностудий и кончая организацией производства.

Какие изменения внесла звуковая кинематография в творческий и производственный процессы создания кинофильмов?

Коренным образом изменились методы режиссерской, актерской и операторской работы, вступили в строй технически сложные машины для звукозаписи, потребовалась механизация съемочного процесса, возникли новые профессии киноработников, которых не знало немое кино. Современная кинотехника стала одним из самых дорогих компонентов кинопроизводства. Оборудование, которым владели старые студии немой кинематографии, в новых условиях звукового кино оказалось непригодным. Американцы еще в 1928—1929 гг. полностью переоборудовали свои киностудии, радикально изменив весь ход технологического процесса.

Экономически стало выгоднее строить не мелкие, кустарные студии с производственной программой в 5—6 картин в год, в которых съемочные коллективы в 8—10 человек выполняли функции «технического самообслуживания», а громадные по масштабу предприятия с производственной программой в 65—70 фильмов в год, которые бы оправдывали и окупали высокую и дорогую технику.

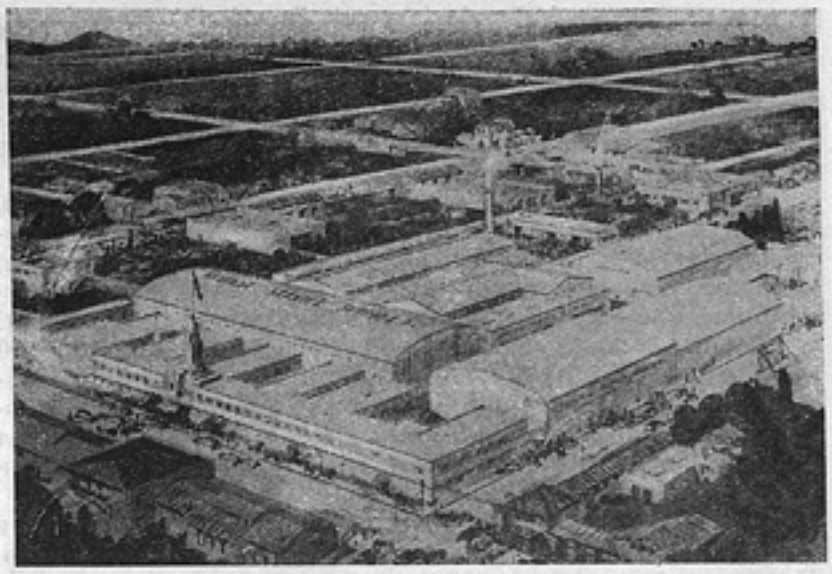
Для таких предприятий крупного масштаба оказались неприемлемыми также и старые кустарные формы работы: от фильма к фильму, с простоями, с выездами в экспедиции и т. д. Родилась новая структура киностудий, новая система организации технологического процесса, в основу которой положены принципы беспрерывности, конвейерности всего производственного комплекса при максимальной диференциации труда.

Процесс радикальной и организационной перестройки, пережитый американской кинематографией в 1928—1930 гг., только сейчас наступает в советском кино, и с этой точки врения американский опыт для нас чрезвычайно интересен.

Для нас чрезвычайно важны те экономические и технологические предпосылки, которыми руководствовались американцы, реконструируя свою кинопромышленность. В течение последних 10 лет все кинопредприятия Америки полностью сконцентрированы в солнцестойком районе Калифорнии — Холливуде. Все студии на севере, расположенные в районе Нью-Йорка и Чикаго, были ликвидированы. Исключительно благоприятные климатические условия Холливуда позволили построить непосредственно под открытым небом на громадных территориях постоянные натурные декорации, многократно используемые в постановках многих картин. Целые декоративные города, фасады зданий, океанские пароходы, улицы, тропические и снежные ландшафты — все это искусственным путем возведено на открытых площадках и сохраняется в течение 3—4 лет.

Почти по каждой картине до 40% всех сцен снимается в этих натурных декорациях. Это дает огромный экономический эффект: каждая построенная и сохраняемая на натуре декорация фактически окупается уже после съемки в ней первой картины. Все последующие картины, использующие эту декорацию, оплачивают лишь расходы по внешней, декоративной переделке и перестройке натурных сооружений.

Но главным преимуществом концентрации киностудий в районе Калифорнии является экономия миллионов долларов, которые тратились ежегодно на экспедиции в южные районы для натурных съемок. Вместе с переводом кинопромышленности в Холливуд эти экспедиции полностью ликвидировались, что не только удешевило стоимость картин, но и в значительной степени сократило сроки их производства.



Студия фирмы «Дженераль-Сервис»

Вместе с тем на 40% сократились расходы по искусственному освещению больших декораций, которые при съемке в ателье составляют весьма значительную цифру.

Американцы далеко не сразу пришли к мысли применения в своей работе системы постоянных натурных декораций. В силу невыгодности экспедиций в южные районы северные студии Америки пытались полностью отказаться от натурных съемок, производя свои съемки в закрытых ателье. Однако эти попытки ни в Америке, ни в Европе не увенчались успехом. Построенные в ателье декорации «под натуру» — это во всех случаях бутафорская имитация, суррогат природы, обедняющий художественное качество фильма.

Даже в Англии, где создана собственная кинопромышленность с продукцией в 20—25 картин в год, не могут обойтись без дорогостоющих экспедиций на натуре. В прошлом году английские фирмы организовали в Ницце собственную южную базу, где производятся все натурные съемки по картинам.

Любопытно отметить, что как только производство связано либо с отдаленным расположением натурных съемок, либо с необходимостью целиком строить все декорации в ателье, сроки производства тотчас же возрастают. Примером тому может служить последний фильм режиссера Александра Корда, поставленный в Англии. Эта картина целиком осуществлена в закрытых ателье и снималась в течение 10 месяцев, в то время как американские картины в Холливуде снимаются максимально в течение 2—3 месяцев.

Девять месяцев в году натуру можно снимать в Холливуде непосредственно на открытых площадках, расположенных невдалеке от студии. В ненастную погоду съемочные группы тотчас же перебрасываются в ателье и продолжают здесь работать. Это дает беспрерывную систему производства и полностью ликвидирует всякие простои, сводя сроки создания картины к двум-трем месяцам.

Американцы укрупнили свои предприятия, сохранив только те студии, которые могут обеспечить и окупить оснащение современными техническими средствами. В то же время укрупненные по масштабу предприятия дают возможность содержать на постоянной работе крупных актеров, художников-архитекторов, режиссеров и инженеров кинопроизводства.

Наши крупнейшие киностудии расположены преимущественно в северных районах. Климатические условия Москвы и Ленинграда ни в коей мере не соответствуют современным требованиям кинопроизводства. Для нас ежегодная посылка на юг дорогостоющих и продолжительных экспедиций пока что остается неизбежной. Вместе с тем ни размеры наших киностудий, ни их оборудование ни в коей мере не могут считаться достаточными.

Американцы полностью реорганизовали технологический процесс в своих студиях, построив его на принципе предельной диференциации труда.

Диференциация труда в американских киностудиях и беспрерывная система производства приводят к тому, что, уже начиная с подготовки картины к съемке и кончая ее монтажом, все отделы студии включаются в работу, оставляя за постановочным коллективом лишь творческие руководящие функции.

Организационная схема американской кинофабрики, или студии, как ее принято называть, имеет свои положительные и отрицательные стороны. Но те разделы, которые непосредственно касаются технических процессов, несомненно заслуживают внимательного изучения.

Американская студия в своей основе разделена на 35—40 отделов, или, по американской терминологии, департаментов. Каждый департамент имеет строго ограниченные производственные функции, имеет свой самостоятельный штат работников и отвечает только за порученный ему участок работы.

Первым департаментом, с которым вы сталкиваетесь при посещении студии, является департамент сюжетов. В этом департаменте ежедневно прочитывается вся периодическая и ежедневная пресса, просматривается вновь выходящая американская и иностранная литература, рассматриваются предлагаемые к покупке сюжеты. Весь материал систематизируется, заносится в картотеку и по каждому зафиксированному сюжету составляется краткая аннотация. Иногда материалом для сюжета может служить какое-либо происшествие или судебный процесс, какой-либо выдающийся случай, описанный в газетах. Если сюжет заслуживает внимания, начальник департамента передает его кому-либо из своих сотрудников и по сюжету на двух-трех страницах пишется краткое либретто. Это либретто утверждается руководством студии и после этого передается в следующий департамент, называемый сценарным. Сценарный департамент развивает краткое либретто в драматургическое построение. Вводится интрига, разрабатываются характеры действующих лиц, определяются второстепенные персонажи и т. д. В сценарном департаменте над сценарием работает обычно несколько человек: есть специалист по диалогам, специалист, придумывающий трюки в картине, специалист, разрабатывающий звуковую часть будущего фильма. Как правило, режиссер никакого участия в работе над сценарием не принимает. Больше того, за исключением 4—5 режиссеров, пользующихся «привилегией» свободного выбора сценария для своей будущей постановки, основная масса американских кинорежиссеров даже не видит предназначаемых для них сценариев до момента окончательного утверждения дирекцией студии. Сценарий проходит в сценарном департаменте через шесть-семь рук, затем идет на утверждение и только тогда, в готовом виде поступает к режиссеру, назначенному на эту картину. Почти все режиссеры, за исключением нескольких человек, снимают фильмы «по назначению дирекции». В контракте рядового режиссера обычно просто указывается, что он обязуется по выбору дирекции студии поставить четыре фильма в год.

Еще задолго до того как режиссер знакомится со сценарием своего будущего фильма, копии сценария рассылаются всем без исключения департаментам студии. Уже через два-три дня после назначения режиссера на картину департамент эскизно-декоративного оформления представляет режиссеру эскизы будущих декораций. Никакой особой подготовки к съемке лично режиссер не проделывает. Существующей в нашей практике особой формы режиссерских сценариев в Америке нет. Режиссер сразу же должен рассмотреть представленные на его утверждение эскизы декораций и либо одобрить их, либо внести свои изменения. Одновременно департамент набора актеров представляет режиссеру списки «звезд» и второстепенных персонажей, намеченных для исполнения ролей в данном фильме. Все это вместе занимает не более 3—4 дней. Департамент набора актеров имеет обычно полную картотеку всех состоящих на учете актеров и статистов, число которых по отдельным студиям, как например «Фоксфильм», доходит до 6 000 человек.

Предположим, что актеры набраны и эскизы декораций утверждены. Теперь вступает в свои права департамент технических сооружений. Этот департамент строит только основу декораций. Когда его работа закончена, департамент драпировки производит внутреннюю отделку декораций. Департамент мебели обставляет декорацию мебелью. Специальные департаменты ведают бутафорией и реквизитом. Электротехнический департамент под руководством шефа-электрика устанавливает прожектора. Департамент костюмов одевает актеров. Департамент грима подготавливает их к съемке. Наконец департамент звукотехники производит звукозапись на съемке.

Действия всех департаментов настолько согласованы, что все работы производятся почти одновременно и декорация полностью готова к съемке в 2—3 дня.

В самой съемочной группе производственные функции отдельных работников также разделены с предельной точностью. Шеф-оператор сам не прикасается к съемочному аппарату. Он только руководит съемкой. У аппарата сидит второй оператор, который непосредственно производит съемку. Второй оператор не заряжает съемочного аппарата пленкой и не наводит объектива на резкость. Это функции первого ассистента оператора. Кассеты в ателье не заряжаются. Для этого существует специальный департамент зарядки кассет, откуда второй ассистент оператора получает готовую, заряженную в кассеты пленку. Если нужно произвести трюковую съемку, выписывается особый наряд в департамент трюковых эффектов. Оттуда приходит в ателье специальный оператор и снимает трюковую сцену. Если в ателье по ходу съемки необходимы снег, туман, дождь или дым, обращаются в департамент специальных сценических эффектов.

Нет необходимости перечислять все существующие в студии департаменты.

Важно лишь отметить, что подобная система работы совершенно видоизменяет существовавшие ранее сроки проведения всех этапов по подготовке и съемке картин.

В Америке в подготовке к съемке картины участвуют все департаменты студии, охватывающие до тысячи человек, которые затрачивают на подготовительный период всего пять дней. Американцы даже при таком грубом подсчете имеют в результате 5 тыс. человекодней.

Отсюда громадная эффективность в работе американского кинопроизводства, отсюда короткие сроки постановки картин. В то же время подобная система работы создает громадные резервы свободного времени, которое творческие работники могут использовать на непосредственную творческую работу, а не на организацию и техническую подготовку съемок.

Это ни в коей мере не ограничивает творческих прав ни режиссера, ни оператора, а содействует настоящей специализации киноработников в области опыта в собственной профессии.

Наши творческие работники хотят знать весь комплекс производства, они часто боятся доверить отдельные участки работы другим членам творческого коллектива. Наш режиссер нередко является буквально диктатором на всех участках не только творчества, но и организации и техники съемки картины.

В результате нарушается правильное распределение творческих функций в пределах съемочного коллектива, и при такой системе никогда не может быть настоящей творческой ответственности отдельных работников за свою область работы.

Если мы считаем режиссера ведущим работником кинематографии, то это отнюдь не значит, что он должен делать все сам, обезличивая оператора, художника, композитора и актера. Наш режиссер часто пытается подчинить в своей повседневной практике работников других профессий, лишая их тем самым творческой инициативы и ухудшая качество работы.

Американская кинематография дает нам блестящие примеры того, как режиссер должен ставить задания перед своими сотрудниками, как он должен принимать от них эти задания, ускоряя правильным распределением творческих функций общий процесс работы над картиной.

Во время нашей поездки в Холливуд мы наблюдали, как готовилась сложная сцена массовой дуэли мушкетеров для картины «Три мушкетера». В отдельном, изолированном павильоне инструктор по фехтованию, выделенный соответствующим департаментом студии, в течение шести недель по восьми часов в день под музыку тренировал двенадцать пар фехтовальщиков. Все переходы фехтовальщиков были заранее размечены режиссером по каждой мизансцене. С каждым днем музыкальный темп все ускорялся. Через шесть дней люди работали как точно выверенные механизмы, и вся массовая сцена дуэли шла без единой запинки. Это было настолько совершенно, настолько технически чисто и безупречно, что напоминало собой сцену из настоящего балета. Только тогда, когда

весь номер был доведен до абсолютной чистоты, в павильон инструктора фехтования пришел режиссер и принял этот номер. На следующий день фехтовальщиков привели в декорацию, и вся массовая сцена дуэли была отснята буквально в течение 15 минут.

Есть ли здесь, в таком передоверии части работы, какая-либо опасность ограничения творческих функций режиссера? — Конечно, нет. Напротив, у режиссера освободилось много времени, которое он должен был бы потратить на тренировку актеров, не имея на то специальных знаний, которые требуются от инструктора фехтования.

Если бы в наших условиях при существующей системе нам пришлось снимать подобную сцену, то мы, наверное, проделывали бы ее в самой декорации, репетируя в день съемки и задерживая весь штат обслуживающего персонала, при полном искусственном освещении, и вряд ли достигли таких результатов, которые даются лишь системой предварительной репетиционной работы.

В американских условиях режиссер никогда не вмешивается непосредственно в область работы оператора, архитектора-художника или других работников своей съемочной группы. Он только ставит перед ними творческие задания и вносит исправления по ходу работы.

Американцы рационализировали также и всю систему постройки декораций. В то время как мы тратим на постройку декораций от трех до пятнадцати дней, бесполезно загружая тем самым дорогостоющую площадь ателье, американцы создали великолепную систему заранее подготовленных стандартных деталей, с помощью которых декорация собирается в ателье буквально в несколько часов.

Стандартные стенки, лестницы, окна, двери, капители, колонны и другие детали — все это заранее подготовляется, нумеруется и затем в ночную смену собирается в ателье.

В наших ателье можно наблюдать, как туда приносятся сырые бревна и доски, из которых тут же начинают строить декорации, пилят и строгают доски, обтесывают бревна, наносят в ателье грязь и производят эти работы как днем, так и ночью.

В образцовом состоянии находятся также американские кинолаборатории, проявляющие негативы картин и печатающие с них копии для проката. Высокое качество фотографий в американских фильмах следует отнести не столько за счет мастерства американских операторов, сколько за счет блестящей работы американских кинолабораторий.

Советские кинооператоры по мастерству и изобразительной культуре несомненно стоят выше американских операторов, но плохая организация у нас лабораторного дела часто губит результаты операторской работы.

В то время как в Америке уже в течение 15 лет обработка пленки в лабораториях ведется машинным способом, на большинстве наших кинофабрик продолжает существовать кустарная, ручная проявка и обработка пленки. В наших кинолабораториях не существует даже того элементарного режима, которого требует сложный и весьма тонкий технологический процесс. Вот почему зритель часто видит на экране мутную и серую фотографию, исцарапанный и грязный позитив, что снижает художественное качество наших картин.

Проект постройки на юге «советского Холливуда» и проект генеральной реконструкции советской кинематографии предусматривает организационную перестройку и техническое оснащение наших киностудий на уровне новейшей техники.

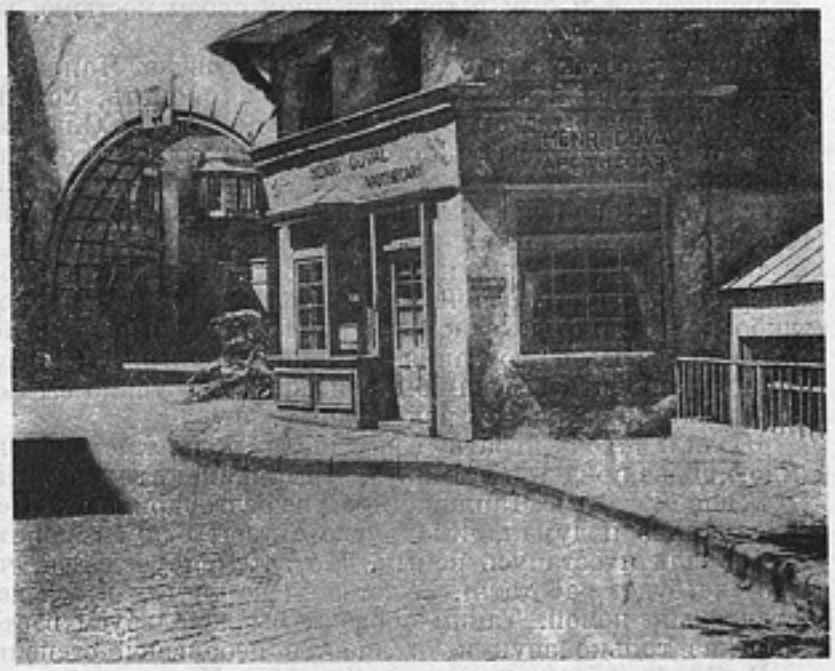
Созданием «советского Холливуда» будут ликвидированы ежегодные дорогостоющие экспедиции на юг для натурных съемок.

Создание «советского Холливуда» в солнцестойком районе на юге даст возможность по американскому образцу применить систему постоянных натурных декораций на открытых территориях.

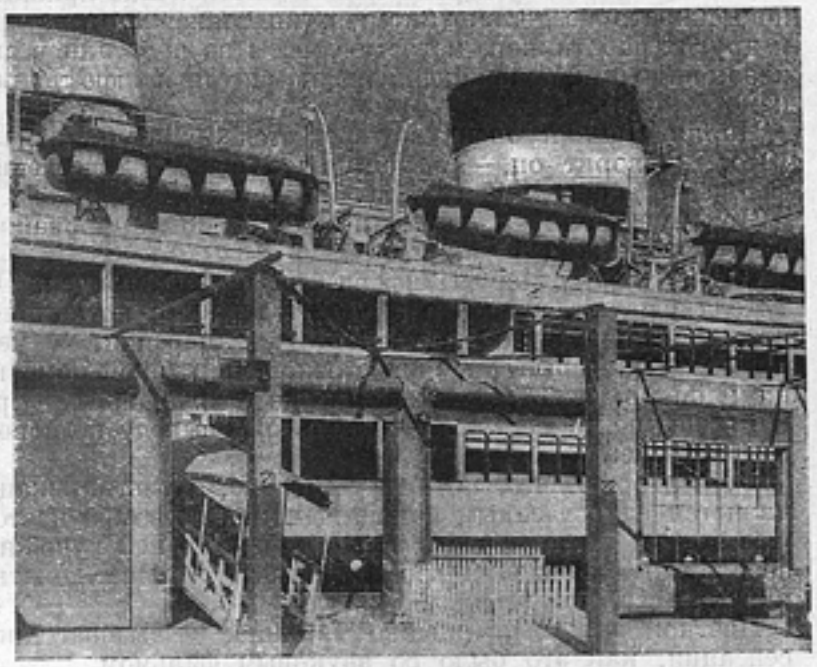
Наконец благодаря увеличению объема производства советская кинематография сможет ввести те новейшие технические достижения и ту организацию технологического процесса, которые на сегодняшний день оказываются еще слишком дорогим накладным расходом для наших в основном еще кустарных кинопредприятий.

Генеральный проект реконструкции советской кинематографии является делом важнейшего значения, ибо проблема качества наших картин упирается также и в перестройку технологического процесса кинопроизводства в целом, и в этом заключается задача сегодняшнего дня.

Территория ателье и натурных декораций «Фоксфильм».



Постоянная натуркая декорация студии «Фоксфильм»



Постоянная натурная декорация студии «Фоксфильм»

ЧАПЛИН О НЕМОМ И ЗВУКОВОМ КИНО

В журнале «Intercine» помещено интервью с Чарли Чаплином о его взглядах на искусство немого и звукового кино. По мысли Чаплина немое кино не исчерпало своих возможностей, и его существование и развитие рядом с искусством звукового кино совершенно закономерно, так же как одновременное существование различных форм театрального искусства—балета, оперы, драмы.

Механический переход от немого кино к говорящему — не допустим: образ, созданный изображением немого кино, не совместим со словом. Для речи нужно создать другой образ.

Поэтому, думая о создании говорящего фильма, Чаплин не считает возможным выступить в этом фильме в своей традиционной маске: в традиционном своем костюме, котелке и с тросточкой.

«Пока я остаюсь в этой роли,—рассуждает Чаплин,— я не могу говорить. Если бы я начал говорить, моя походка должна была бы совершенно измениться. С первым моим словом мой обычный облик перестанет быть той универсальной фигурой — воплощением радости и невзгод, которая так понятна зрителям всего мира как в Америке, так и в Европе или где-нибудь в Абиссинии.

«В говорящем кино я должен был бы создать образ американца, или англичанина, или представителя какой-либо другой определенной страны. Поэтому я до сих пор воздерживаюсь от создания говорящих картин. Я просто не могу говорить в своей обычной роли. Это убило бы мою двадцатилетнюю работу над образом.

«Если я захочу играть «говорящую» роль, то созданный мною образ придется изменить. Тогда я смогу заговорить».

В новом фильме Чаплина герои не разговаривают. «Первоначально я думал, что другие актеры будут говорить, даже если я останусь немым. Но затем я убедился, что это «не будет работать». Будет похоже на то, что я действительно немой. Таким образом мы используем в этой картине только звук и то лишь в небольшой степени».

В своей работе над немым фильмом Чаплин встречает затруднения при подборе актеров. Попытка пользоваться актерами звукового кино привела к неудаче...

«Как только начиналась какая-нибудь драматическая сцена, они машинально открывали рот, совершенно забывая о мимике. Я должен был искать людей, которые еще помнят технику игры в немом фильме. Мне пришлось подыскивать не только актеров, но также и операторов и других работников, которые совсем не работали в звуковом кино или, по крайней мере, помнят прежнюю технику немого кино».

Чарли Чаплин очень интересуется мультипликацией. «Это, — говорит он, — в настоящее время единственная форма подлинного искусства в Америке».

Чаплина занимает мысль поставить комбинированный с мультипликацией фильм.

«Одно время у Мери Пикфорд была подобная идея. Она хотела играть в «Алисе в стране чудес». Но по каким-то причинам она отказалась от этого намерения. У меня имеются некоторые сомнения в отношении такой комбинации: опять это будет смешение двух различных форм. Но я еще не пришел к окончательному выводу по поводу этой проблемы.

«Я повторяю, что, по моему мнению, мультипликация является единственным подлинным искусством в настоящее время, потому что в ней и только в ней художник абсолютно свободен в своей фантазии и может делать в картине все, что угодно».

Цветной фильм, по мнению Чаплина, не вызовет такой сенсации, как это было со звуковым фильмом.

«Даже если я и считаю, что использование речи в фильме неправильно с эстетической точки зрения, следует признать, что слово является непосредственным выразителем мысли, чего нельзя сказать о цвете».

Если Чаплин опять будет делать комедию, то это будет безусловно немая картина. Но ему хочется поставить драму, и тогда это будет звуковой фильм.

«Мне бы хотелось сыграть трагическую роль. Я предполагаю поставить фильм о Наполеоне. Это будет звуковая картина. В ее основе лежит не обычный сюжет о Наполеоне—это будет история Наполеона-пацифиста. По сюжету предполагается, что Наполеон не умер на острове Св. Елены, а умер там только его двойник.

«НОВЫЕ ВРЕМЕНА» **Режиссер Чарли Чаплин**

«НОВЫЕ ВРЕМЕНА» **Режиссер Чарли Чаплин**

«Представьте себе, что в один прекрасный день на остров Св. Елены к Наполеону является человек, имеющий с ним разительное сходство, и говорит: «Ваше величество, я хочу пожертвовать своей жизнью для вас. Я останусь здесь, а вы возвращайтесь во Францию, чтобы спасти нашу прекрасную родину». Они меняются платьем и местами, и Наполеон уезжает, а его двойник остается пленником на Св. Елене.

«Наполеон приезжает во Францию, которая медленно оправляется от ран, нанесенных ей войнами. Видя, сколько горя причинили его войны, Наполеон чувствует себя потрясенным до глубины души. Он решает посвятить свою жизнь завоеванию мира без применения насилия, — он становится пацифистом.

«Он сделался профессором французской истории и стал распространять свои пацифистские идеи. Он говорит о тирании Наполеона и о том зле, которое он причинил.

«У меня намечена такая сцена: профессор Наполеон занимается с дочерью комиссара полиции и рассказывает ей, каким негодяем был император Наполеон. Девушка вскакивает и, вся дрожа, кричит ему: «Как вы смеете». И вот профессор Наполеон вдруг видит перед собой свои пушки и все атрибуты своей былой славы. И постепенно мысль о победе перерастает в искушение.

«Тайно он созывает своих генералов, которые не признают его, пока он не напоминает им некоторых подробностей из прошлого, которые только он мог знать. Подготовляется переворот. Когда Наполеона спрашивают, почему он снова переменил свои намерения, он отвечает: «Мое намерение — победить мир мирным путем, но сначала я должен покорить его во главе моей армии. Я вынужден сперва победить его и тем самым сделать более податливым ко всему доброму». («То же самое говорят теперь многие современные политические мужи», — замечает Чаплин.) Все подготовлено к перевороту. Остается назначить час. Совершенно необходимо, чтобы Наполеон сам показался народу перед началом революции, так как народ должен поверить, что Наполеон действительно вернулся. Однако в момент, когда уже должен начаться переворот, с острова Св. Елены приходит известие о смерти Наполеона. Это, как вы помните, был его двойник. Но все верят, что умер настоящий Наполеон. Все планы Наполеона рушатся, и он умирает от горя. Последние его слова будут: «Это известие о моей смерти убило меня!»...

Роль Наполеона будет играть Чаплин. По всей вероятности он будет и режиссером фильма, хотя окончательно он этого еще не решил. «Это будет звуковая картина, но я хотел бы, — говорит Чаплин, — сделать ее совсем не так, как делаются звуковые картины теперь. Мне кажется, что современные звуковые фильмы излишне имитируют театральные постановки».

«Знаете, что хотел бы я сделать? — Ввести на экран самого автора, т. е. вместо диалогов ввести рассказ. Конечно, я испробую это сначала на короткометражных фильмах и только тогда применю это в производстве большой картины. Это даст сгущение драматического действия. Посмотрите, как много времени требуется для того, чтобы в диалоге изобразить характер данного лица. Я бы просто это рассказал и только после этого продолжал бы настоящее действие. Представьте себе, например, картину, в которой умирает человек. Мне кажется, что произвело бы большой эффект, если бы в определенный момент была произнесена фраза: «Один из двух людей умирает». Не думаете ли вы, что таким образом я могу создать большое напряжение?»

Правда, при этом возникает опасность превратить фильм в киноиллюстрацию рассказа, но Чаплин уверяет, что он знает, как избежать этой опасности:

«Во всяком случае, когда я буду делать звуковую картину, я буду применять диалог крайне скупо. Я думаю, что фильм стоит ближе к литературному повествованию, чем в к драме или театру. Писатель-новеллист пользуется теми же средствами, что и в кино, пользуется той же свободой и не связан никакими законами. Мне хотелось бы использовать слово в совершенно иной функции, не только в разговоре. И если я дам слово автору, это может вылиться не столько в форму рассказа, сколько в особые вставки, которые будут действительно драматизировать действие. Конечно, это трудно объяснить как следует, да мне и не хотелось бы подробно объяснять мои планы, но я убежден, что нахожусь на правильном пути».

БИБЛИОГРАФИЯ

И. БАЧЕЛИС. «К р е с т ь я н е». Кинофотоиздат. 1935 г. стр. 77. Тираж 3500 экз. Цена 2 р. 75 к. Редактор Ш. Ахушков.

Книга И. Бачелиса о фильме «Крестьяне» легко найдет дорогу ко многим читателям. Некоторые из них с приятным удивлением после чтения скучных рецензий о кино вновь вспомнят о том, что критический род литературы может быть занимательным.

И именно потому, что Бачелис пишет доходчиво и увлекает читателя, надо тем более серьезно предупредить о некоторых значительных ошибках автора.

Бачелис очень просто и четко определил о б щ е с т в е н н у ю с у т ь социалистического реализма, указав, что «отвлечение политической линии от конкретных форм и методов работы может привести только к искажению правды». «Наоборот,— продолжает свою мысль Бачелис,— показ только конкретных форм борьбы без политического обобщения не сможет передать большевистского стиля работы, ее духа и смысла. Ни схематическая прямолинейность, ни эмпирическое многообразие никогда не смогут создать произведение жизненной правды, социалистического реализма».

В этой последней фразе мы уже имеем попытку, правда, в негативной форме («не так и не так»), определить художественно-эстетическую сущность социалистического реализма, иначе говоря, вскрыть о с о б е н н у ю, специфическую форму, в которой выступает его общественное содержание. Но затем Бачелис заставляет нас насторожиться.

Бачелис недвусмысленно обнаруживает, как он сам на деле понимает смысл своей формулы в рассуждениях о советских фильмах, посвященных деревне. И эти его рассуждения показывают, что он выступает против второй части формулы социалистического реализма — обеспечения художественному творчеству исключительной возможности проявления творческой инициативы, выбора разнообразных форм и жанров.

Общественное и эстетическое определения социалистического реализма не отделимы друг от друга. Если Бачелис суживает ф о р м у социалистического реализма, то он неизбежно обедняет и его содержание.

Проследим за ходом его мысли. Бачелис пишет о «Земле» Довженко: «В отличие от работы Эйзенштейна этот призыв (к борьбе за новую землю) был воплощен не в абстрактных образах экономических и политических формул, а в конкретных образах людей. Через человека, его чувства, его страсти передавал Довженко волнующие картины становления новой деревни. Но (!) картина Довженко была поэмой. И люди в этой картине были, так сказать, поэтически «округлены». Реалистические образы несли на себе какую-то поправку на поэтическую условность».

Мы выписали целый абзац из книжки Бачелиса, чтобы сразу стали видны и характер и мера его ошибок. Прежде всего замечательно это «но». Дескать, картина была бы хороша, не будь она поэмой, не носи ее образы поэтической условности.

Но что поделаешь с Довженко... Вот и «Арсенал» его был кинопоэмой; кинопоэмой вошел в ряд лучших фильмов советской кинематографии «Аэроград». А образ Глушака — «Тигриной смерти» — силен, несмотря на «поэтическую округленность», вернее, даже благодаря ей, благодаря той пафосной приподнятости, которая дает широкое поэтическое обобщение образу.

Вряд ли Бачелис сможет что-нибудь возразить относительно нашего определения основной доминанты «Аэрограда». А ведь ж а н р у Довженко не изменил. Он продолжает создавать кинопоэмы.

Беда Довженко была совсем не в том, что он допускал поэтические «условности». Ошибки Довженко в «Земле» были мировоззренческими ошибками, слабость «Земли» была в подмене с о ц и а л ь н о й характеристики образов ф и з и о л о г и ч е с к и м и признаками. Именно отсюда, от неправильной философской концепции становился неясным язык фильма, а вовсе не потому, что «Земля» делалась как поэма.

«В ряду колхозных полотен,— продолжает тов. Бачелис,— «Крестьяне» как бы завершили триаду, вслед за плакатом Эйзенштейна и поэмой Довженко давали полную драматизма повесть о новом колхозном крестьянстве».

Художественная кинематография, к сожалению, не имеет до сих пор разработанной теории. Но кажется ясно, что художественный фильм на путях социалистического реализма имеет такие же права на многообразие форм, без деления на высокие и низкие жанры, как театр и литература.

Фильм «Крестьяне», как это показал в книжке Бачелис, утвердил в советском кино жанр трагедии. «Аэроград» — поэма. «Юность Максима» — историческая повесть. И все они имеют право на существование.

Недоумение вызывает и противопоставление автором умелой и новой творческой мысли профессионально выверенному мастерству. «Самое совершенное мастерство,— по мнению тов. Бачелиса,— чаще всего завершено в себе». Мы боимся, что здесь погоня за оригинальной фразой очень и очень попутала автора. В самом деле, выходит, что, достигнув мастерства, художник уже не может расти; он завершил свой путь, и ему остается только с завистью вспоминать, что когда-то он принадлежал к числу людей, смело, хоть и косноязычно выражавших новые тенденции. Иначе говоря, «фраза» Бачелиса выдает индульгенции всем художникам, которые не в состоянии вполне доброкачественно и арело разрешать талантливые замыслы. Вряд ли советским художникам нужны эти «отпущения грехов». Право новаторства и без индульгенций есть у советских художников, причем они это право будут использовывать, сочетая поиски и изобретательство с умением, правильное мышление — с подлинным вкусом, страсть гражданина — со страстью художника.

Опыт картины «Крестьяне» — очень значителен для развития советского искусства кино, но книжка Бачелиса при всей своей публицистической талантливости очень недостаточно освещает этот опыт. Кинофотоиздату следовало бы выпустить более полную монографию о «Крестьянах», рассказывающую о работе не только режиссера, но и сценаристов, актеров, оператора, художника — всех творцов этого фильма, о которых ничего или почти ничего не сказал Бачелис.

Х. Хр.

«КАК МЫ РАБОТАЕМ НАД СЦЕНАРИЕМ». Кинофотоиздат. Стр. 154. Цена в пер. 3 р. 25 к. Тираж 4000 экз.

Сборник содержит статьи ряда советских кинодраматургов (Н. А. Зархи, О. Леонидов, Б. Балаш, В. Туркин, К. Виноградская) о путях, условиях и обстановке сценарной работы. Книге предпослана вступительная статья И. Ф. Попова, посвященная анализу творческого процесса сценариста. Сборник рассчитан на творческих работников литературы, кинематографии и смежных искусств.

А. РЖЕШЕВСКИЙ. «Б е ж и н л у г». Литературный сценарий. Кинофотоиздат. Стр. 96. Цена в пер. 2 р. 50 к. Тираж 4000 экз.

Сценарий посвящен пионеру Павлику Морозову, убитому отцом-кулаком. Постановка фильма по этому сценарию осуществляется на киностудии «Мосфильм» засл. деят. иск. С. Эйзенштейном. Осенью 1936 г. фильм должен выйти на экраны союза.

Отв. ред. К. ЮКОВ **Пом. отв. ред. С. ГИНЗБУРГ**

СКОРО

СМОТРИТЕ и СЛУШАЙТЕ

НОВЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЗВУКОВОЙ ФИЛЬМ

производство «Мосфильм»

ЦИРК

ПОСТАНОВКА Г. В. АЛЕКСАНДРОВА

директор производства З. Ю. ДАРЕВСКИЙ
композитор И. О. ДУНАЕВСКИЙ
тексты песен ВАС. ЛЕБЕДЕВ-КУМАЧ
главный оператор В. С. ИНАЬСЕН
художники Г. ГРИВЦОВ, С. ЛУЧИШКИН

В главн. ролях засл. арт. Республики
Л. П. ОРЛОВА и Ф. Н. КУРИХИН
В ФИЛЬМЕ УЧАСТВУЮТ:
Засл. арт. Республики
БОРИС ЭДЕР с группой львов
В.А. ДУРОВ со своими
дрессированными животными

Карменсьев 36

М3810

11 ИЮН 1936

50
3 - ИЮН 1936
Всес. Кн. Палат. Получены

Цена 3 р. 50 коп.